# Corot

Source gallica.bnf.fr / BibliothÃ¨que nationale de France

BnF Gallica

Lafargue, Marc (1876-1927). Corot. 1925.

**1/** Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

**2/** Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

**3/** Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

**4/** Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

**5/** Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

**6/** L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

**7/** Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
**utilisationcommerciale@bnf.fr**.

Institut National d'Histoire de l'Art
090102341590

Source gallica.bnf.fr / BibliothÃ¨que nationale de France

"MAITRES DE L'ART MODERNE"

# COROT

PAR MARC LAFARGUE

avec quarante planches hors-texte en héliogravure

CHEZ F. RIEDER ET Cie, ÉDITEURS

7, PLACE SAINT-SULPICE, 7. — PARIS

# COROT

CE VOLUME A ÉTÉ ACHEVÉ EN MARS M. CM. XXV, LA GRAVURE DES PLANCHES PAR LA SOCIÉTÉ DE GRAVURE ET D'IMPRESSION D'ART, A CACHAN, LE TEXTE PAR F. PAILLART, A ABBEVILLE (SOMME).

Rᵒ q 851 (8)

« MAITRES DE L'ART MODERNE »

# COROT

PAR

MARC LAFARGUE

*40 planches hors-texte*
*en héliogravure*

F. RIEDER & Cie, ÉDITEURS
*7, place Saint-Sulpice, 7*
PARIS
M. CM. XXV

BIBLIOTHÈQUE
123

*Droits de traduction et de reproduction*
*réservés pour tous pays.*
Copyright by F. Rieder & Cie 1925.

# COROT

COROT fait penser à La Fontaine. Sous des feuillages naît leur art : source qui jamais ne s'épuise. Le bonhomme chérissait

*Les forêts, les eaux, les prairies,*
*Mères des douces rêveries.*

Ainsi le peintre. Sans doute il ne peignit les animaux ; mais, à l'atelier, s'il travaillait à des branches, il croyait entendre un écureuil croquant des noisettes. Il fut comme le poète, ingénu et la raison même. Tous deux furent grands travailleurs, l'un cueillant un vers, le long des saules, ce matin où

*L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours ;*

l'autre, dans sa blouse blanche, peignant sans relâche. Le peintre fumait sa pipe, devant le motif ; ses yeux étaient merveilleux ; mais, dans l'esprit, quelle finesse ! Son œuvre, comme celle du fabuliste, ne semble pas compliquée ; le monde y paraît, tout seul, revivre. Corot, il suffit de savoir aimer un ciel, un vallon, une branche posée sur l'eau, pour

admirer son talent. Son sentiment peut contenter les délicats et les simples. Mais dire sa technique, le situer dans l'histoire de l'art, c'est plus difficile que de décrire un des plus purs génies rustiques, peut-être le plus pur, qui ait jamais vu le jour. Il sut unir la douceur, la grâce, la vérité et souvent la puissance. Ainsi que le bonhomme qui écrivit *Adonis* et les *Fables*, il eut plus d'une manière. Ils ne semblent d'abord que copier ce qu'ils voient ; puis ils vous font connaître les merveilleux sommets de la poésie. Dans la peinture de l'auteur de *Castel Gandolfo* ou de la *Villa d'Este*, c'est comme dans les vers du poète de *Philémon et Baucis*. Quel naturel d'abord ; puis quelle grandeur !

*Déjà l'ombre en croissant tombait du haut des monts...*

Le prestige de Corot c'est de ne pas nous enchanter seulement devant ses œuvres. Il fut grand peintre, donne des plaisirs de peintre et, cependant, de ses œuvres, sort une secrète musique. Il disait d'un paysage : « On dirait une phrase de Glück. » On peut le dire de beaucoup de ses peintures. Elles restent en nous, comme un poème ou un chant.

L'avez-vous associé à quelque site ? Toujours, vous le retrouvez. Avez-vous fait un voyage, quand déjà décline septembre, à la limite d'un pays de plaines et de montagnes ? La lumière est plus délicate de briller, mêlée à la vapeur des ruisseaux. Les pampres s'attachent aux ormeaux et se relient au-dessus des prairies. On découvre d'anciennes maisons de briques d'où s'élèvent les fumées du soir. De grands cyprès, sur une terrasse, descend une ombre sans tristesse. On pense à Poussin, à Claude Lorrain ; on revient à Corot. Parmi les maîtres il est le plus virgilien. C'est surtout dans la nature,

quand on est loin de lui, qu'il est prenant de le constater. Déjà, au delà d'une première ligne de montagnes toutes bleues apparaît l'éclat de la neige : une première neige d'automne, tandis que, dans la plaine, les raisins achèvent de mûrir. Corot, pense-t-on, a rendu, seul, l'éclat d'une neige sur une cime. Peignait-il avec des perles pour, d'une touche légère, rendre, sortant d'une vapeur, ce lumineux éclat ? Dans ce paysage, on songe au pont de Narni.

Qui ne s'est pas souvenu du paysagiste à Tivoli, l'a retrouvé, combien de fois, sous le ciel de France. Si ce n'est pas aux champs, c'est dans les villes. Allez à Chartres, à Avignon, vous songez à lui. Plus tard, au retour, regardez une de ses peintures. Vous êtes stupéfait de la justesse avec laquelle il a mis un monument dans la lumière. La vérité et la poésie sont rendues dans un ton pur qui n'est qu'à Corot, d'une splendide jeunesse. Nous essayerons, en le regardant travailler, de comprendre la qualité de sa peinture. De quoi était donc fait son lyrisme ?

⧈

S'il y a un art sincère, c'est bien celui de Corot. Il sort tout droit de l'étude de la nature. Le peintre commence ses toiles, les pousse devant le motif. Il les achève dans son atelier. Il se rapproche mieux ainsi de la vérité. Ici, il ajoute une touche ; ici, plus tard, ou rien. L'effet qu'il veut produire, il l'exécute avec un métier si peu posé qu'il ne nous frappe pas. Le secret de cet art, il faut le chercher dans le cœur candide de Corot. Il n'avait qu'un désir : chanter la nature. L'a-t-il interprétée, c'est avec un vrai scrupule. Toujours il se souviendra du lieu où il fait danser ses nymphes ; d'ailleurs il les avait sans doute vues. Met-il des baigneuses se suspendant aux branches des saules ? C'est dans un site dont il a d'innombrables études. Dans la deuxième période

de sa vie, il a beau composer de plus en plus, il s'appuie sur d'anciennes recherches, sur des dessins faits sur nature. Nous le verrons, à ses splendides débuts de Rome, dessiner avec sévérité, ces cyprès, ces architectures de briques qui retiennent la lumière du soir. Cet art si délicat et si grand est sorti d'une copie attentive de la nature. Dans les premiers dessins de l'artiste on saisit sa sincérité : on n'est pas surpris que, plus tard, il ait forcé Berthe Morizot, son élève, à recommencer, pour une erreur de détail, une copie qu'elle avait faite d'une de ses toiles. Chaque architecture, chaque arbre, dans les peintures d'Italie, c'est un document. Là-dessus le lyrisme de Corot s'est épanoui.

Remarquons une qualité de la poésie de Corot. Qu'il ait dit la beauté des sites de Rome, les chênes de Fontainebleau, l'Étang de Ville-d'Avray, il y a partout un bonheur ailé et délicat dans les toiles de Corot. Partout le peintre nous entretient du plaisir que chaque site a donné à ses yeux. Le monde qu'il a vu, et qui existe, est étonnamment beau. Par là Corot qui est toujours près de la nature et qui en cherche les purs rapports de tons et les lignes bien balancées, s'apparente à Claude Lorrain. Il est un remarquable harmoniste. Les effets de lumière auquel il s'est plu n'ont pas un caractère orageux. Il n'a rien d'un Ruysdaël... Comme enfin il diffère de Delacroix ! Les deux grands peintres qui ont eu un génie lyrique au XIX^e^ siècle, ont été bien opposés. Delacroix est dramatique. Peint-il un arbre (le chêne frémissant et terrible, agité sur la lutte de Jacob avec l'Ange), cet arbre est celui d'une légende grandiose. Chez Delacroix, poète épique, la couleur a un éclat fulgurant. Dans ses prodigieuses décorations, dans son plafond d'Apollon, quel lyrisme somptueux ! Sa palette inépuisable unit toutes les splendeurs, tous les éblouissements. Corot arrive, sans fièvre, à une poésie qui n'est pas moins haute. C'est, entre eux, la même différence qu'entre Virgile et Shakespeare. Si Delacroix qui

fait aussi songer à Byron, fait penser à Baudelaire, Corot qui rappelle et La Fontaine et Virgile, est proche de Lamartine :

*Tout dort ; à peine au loin la voile qui s'efface*
*Blanchit en ramenant le paisible pêcheur.*

⧈

De ses façons ne mettons pas l'une au-dessus de l'autre. Goûtons les tour à tour. Il a créé des chefs-d'œuvre en peignant le ciel de Rome ; d'autres en évoquant des scènes mythologiques. Ses vues d'Avignon, ce sont de caressantes merveilles. Il a montré le bord de l'eau, les prairies et les nymphes : autres chefs-d'œuvre. Ses paysages, embellis par le souvenir, ses crépuscules, ses aurores, c'est autre chose et digne, quoiqu'on ait dit, d'admiration. Une humble *Vue de Village dans le Morvan,* la *Route de Sèvres* valent par d'autres qualités. Elles ont l'odeur de la terre. Enfin Corot a peint quelques nus fort beaux et des portraits remarquables et ses figures : ses étonnantes figures. Elles suffiraient à sa gloire. Qui sait si elles ne sont pas celles de ses œuvres où il atteint le plus souvent à une beauté sans défaut, où il donne le plus de plaisir aux peintres. Il a une place fort grande entre Prud'hon et Renoir. Enfin quelle étonnante diversité dans son œuvre et quelle riche unité. Son œuvre est immense. On l'étudie. Elle est plus variée qu'on ne l'imaginait.

Ajouterai-je que le goût de Corot est parfait ? Fruit divin de la lumière de France il ne l'abandonne jamais. Aucune vulgarité : toujours ce merveilleux naturel : la nuance et la simple grandeur. Ces qualités on les retrouve depuis les premières *Vues de Rome* jusqu'à la *Rue de Douai,* jusqu'à la *Dame en bleu*. Ces toiles s'échelonnent sur plus de cinquante ans de travail.

Camille Corot naquit le 17 juillet 1796. Il naquit « *sur les genoux des Muses* », a dit Théophile Gautier. A quoi répondit le peintre, rapporte son parfait biographe Moreau Nélaton : « C'est la pure vérité. La boutique de la belle dame a toujours été le rendez-vous des grâces. » Le magasin de modes de Mme Corot était situé rue du Bac, en face le Pont-Royal. L'enfance de Corot, la figure de M. Corot, le père, bourgeois tel que seul Balzac en a peint : les années de collège à Rouen ; les années que Camille passe ensuite, commis drapier, d'abord chez un marchand de la rue de Richelieu, puis de la rue Saint-Honoré, tout cela, grâce à Moreau Nélaton, nous est bien connu. Nous voyons Camille acheter sa première boîte à couleurs et tacher plusieurs pièces de drap. Il fut un détestable commis, comme il avait été un mauvais élève. Il lisait jadis, en cachette, au collège, *Daphnis et Chloé* ; chez son patron, il dessinait sous le comptoir et s'attardait, sur les quais, à des croquis, s'il allait faire quelque course pour le magasin. Il fut ainsi drapier de 1817 à 1821. J'aime beaucoup cette scène où M. Corot, le père, dit à son fils qui a déjà vingt-six ans : « Camille, il faut prendre un état » et Camille, de répondre, dans une audace désespérée, lui, le timide : « Eh ! bien... je veux être peintre. » Du coup, la ténacité de M. Corot commença à être ébranlée. Cette longue résistance du père avait eu un bon côté. Camille, jeune drapier, avait eu toute son indépendance pour réfléchir. S'il fréquente un jour les ateliers c'est, pour apprendre, seul, ce qu'il veut savoir. Il évita de préparer le prix de Rome. Chez MM. Clerambault et Ratier ses patrons drapiers, Camille n'avait pas perdu son temps. Le petit commis savait qu'il voulait être paysagiste.

En 1822 la sœur de Corot mourut. Son père, le prenant

pour aussi incapable d'être peintre que de mesurer du drap, se résigne à lui donner quinze cents livres de rente, provenant de la dot de sa sœur. « Je crus, dit Camille, en quittant mon père, que les flammes sortaient de mon chapeau. »

Le soir même, Corot travaillait au bord de la Seine ; les ouvrières de sa mère étaient venues le voir peindre. Le lendemain, il rejoignit son ami Michallon qui revenait d'Italie, ayant eu le prix de Rome pour le paysage. Chose admirable, pour qui connaît ses sombres peintures, Michallon recommanda à son camarade de regarder avec soin et d'exprimer sa vision. Mais 1822, c'est une grande époque. Que d'idées nouvelles, en peinture comme en poésie ! Il n'y a pas longtemps qu'ont paru les *Méditations* de Lamartine.

Michallon mourut peu après. Camille entra dans l'atelier de Victor Bertin. Les conseils de Michallon qui avait fait faire à Corot son premier dessin sur nature, l'enseignement de Bertin, conservant les formules du paysage imitées de Poussin, voilà ce qui contribua à la formation de Corot, mais déjà maître de dominer des influences diverses. S'il est capable de regarder la nature avec passion, il écoute aussi les leçons de Bertin ; sans quoi il n'eut, plus tard, fait des tableaux comme *Homère et les Bergers*. Ainsi il ne rompt pas avec l'esprit du XVII^e^ siècle, transmis par les ateliers. D'ailleurs, s'il n'avait été que l'homme de la nature qu'il s'est souvent flatté d'être, pourquoi voudrait-il bientôt aller à Rome ?

Le jeune homme travaille avec acharnement. Va-t-il au musée ? il dessine une jolie copiste. Sur les quais il étudie un arbre, un ciel. En 1822 il est à Rouen où il peint des piliers de portes, un saule, une prairie. Au retour il fréquente de nouveau chez Bertin. Puis, ce sont trois années où, sans cesse, il s'efforce de dire sa chère nature. Le soir, il va au théâtre. Comme Stendhal il adore le *Bel Canto*. Quelques jolies ouvrières de sa mère ne le laissent pas insensible ;

seul, son art le passionne. Le printemps revient. Il dessine des bouleaux. Dès 1823, il peint à Ville-d'Avray.

Depuis 1817, M. Corot avait acheté une maison à Ville-d'Avray. Camille, commis drapier, y était venu souvent rêver. L'ombre des bois, les étangs, la jolie lumière du ciel, il apprit là, à les aimer. La fenêtre ouverte, dans sa petite chambre, il attendait de voir venir le jour ; il regardait les nymphes sortant des branches pleines de rosée.

Corot, commis drapier, il y a deux ans encore, l'an prochain va partir en Italie. En attendant il ne se mêle à aucun groupe de jeunes novateurs. Il ignore les combats, les vives discussions. L'influence de l'École anglaise de Paysage dont Delacroix fait grand cas ne l'atteint pas. Il n'est pas un intellectuel torturé par de grands problèmes. Que pensait-il des maîtres ? De Titien, de Rembrandt, qu'il adora plus tard ? Il ne s'embarrasse pas de magnifiques admirations. Son esprit est fait d'une robuste sagesse. Ce qu'il doit apprendre, il apprend. Chez quels peintres ? L'amour de la nature n'enseigne pas tout ; même Corot, fils de Jean-Jacques, mais parfait et honnête bourgeois, dut regarder quelques peintres.

Il avait fait une copie d'un tableau de Vernet. Parmi les tableaux qui l'ont sans doute influencé, il faut mettre : *Le Ponte Rotto* et la *Vue du Château Saint-Ange*. Dans ces toiles la fermeté du dessin est enveloppée dans une douce lumière dorée que nous retrouverons dans les premières œuvres de Corot. Les toits, les maisons sont merveilleusement en place ; tous les détails sont délicatement observés. Rien qu'à l'agitation des linges qui battent sur le pont en ruine on sent la force de la brise. Ces paysages d'automne si bien composés, dans une exquise atmosphère, mettent très haut le talent de Vernet. Corot, s'il les admira souvent, regarda souvent aussi les œuvres de Claude et celles surtout qui se rapprochent d'une vision directe de la nature. Plus loin, nous verrons que Corot

n'atteignit peut-être pas à la majestueuse grandeur de Claude ; mais, prêt de partir en Italie, il est nourri de la pensée du plus magnifique des paysagistes français. Ce merveilleux tableau du Lorrain, le *Campo Vaccino*, a dû donner envie à Corot d'aller, à son tour, peindre ces motifs. Comment n'eut-il pas aimé cette vue du Forum avec ces édifices si purement dessinés, ces tons chauds de briques qui vont de l'or au vermillon ? Corot, en arrivant en Italie, saura les secrets qui lient les ciels aux édifices et la beauté d'une harmonie colorée, où tous les détails participent à la riche ampleur d'une composition.

Corot, paysagiste, eut enfin des précurseurs immédiats. Il va exprimer ce que l'on sentait déjà autour de lui.

Il s'apparente à Louis Moreau. Plus encore à Bidault. Né près de quarante ans avant Corot, Bidault, bien plus que Michallon qui peignait avec un affreux bitume, pourrait bien être le véritable initiateur de Corot. Son art a un sentiment très direct et très pur du site qu'il veut représenter. Sa vue du lac de Célano, avec des reflets azurés sur les pentes des montagnes, la plaine toute couverte d'arbres, de villages de briques rousses, aux toits roses et fumants, annonce certaines œuvres du peintre de Tivoli. Corot, de suite, pourtant, eut une grandeur, un élan et une légèreté que ne connût jamais Bidault. La plénitude de l'accent, le chant produit par l'accord du sentiment et des tons exquis, c'est le propre de Corot. Mais Bidault ne lui fut pas inutile. C'est avec raison que les conservateurs du Louvre ont mis les peintures de Bidault non loin de la *Trinité des Monts*. On voit d'où Corot est parti ; on mesure mieux son génie. En 1825, Corot est au carrefour des traditions classiques conservées par Vernet et de l'étude directe de la nature entreprise par Bidault.

Enfin, demandons-nous quels maîtres étudia, avant son départ pour l'Italie, le futur grand peintre de figures ? On a de lui, datant de ses débuts, des dessins à la mine de plomb

où, volontairement, le peintre étudie les visages à traits minutieux et aigus. Un de ses premiers dessins ressemble à un dessin de Clouet, ce qui peut paraître étrange à ceux qui ne sont sensibles qu'au caractère nuancé et ondoyant du subtil manieur de la lumière que fut, plus tard, Corot. Mais son génie fut toujours d'une surprenante diversité. « Détestant le chiqué », comme il l'a écrit, il devait goûter les anciens maîtres français qui enseignent à dessiner des yeux, la ligne d'un nez, le pli des lèvres avec une précision sans pareille. Que David ne lui ait été étranger ; c'est aussi évident. Plusieurs petits portraits peints alors sentent une influence davidienne. Sans doute le Corot, nuancé, charmant, des figures s'en éloigna. Pourtant, plus tard, regardez la *Femme à la Perle* et le portrait de M^me^ Récamier. La couleur est posée un peu semblablement. Influence assez vague comme toutes celles que l'on trouve chez ce grand génie que fut Corot. N'est-il vrai, me dira-t-on, qu'il a aussi regardé Prudhon ? Une remarque naît de suite : Corot jeune n'étudia que des maîtres français ; aussi bien le paysagiste que le peintre de figures. Bien plus tard il fut influencé par Van Goyen et Ver Meer.

On a un portrait de Camille par lui-même, un peu avant son départ pour l'Italie. Il avait voulu laisser de lui un souvenir à ses parents. Il apparaît, la palette à la main, avec un visage énergique, des yeux volontaires et doux, des lèvres sensuelles. Ce portrait, précieux puisqu'il fixe les traits de l'artiste, au moment où il est sur le point de donner ses premiers chefs-d'œuvre de paysage, a une autre importance. C'est une des premières belles figures. Il est peint avec une réelle sûreté. Les volumes sont solidement mis en place. La pose de la couleur indique le peintre né. La décision se voit aussi bien dans le modelé du visage que dans les harmonies sourdes de gris, de jaune effacé, du rouge du vêtement.

Le joli voyage que celui de Corot dans cet automne de 1825. S'arrête-t-il ? Ici, il fait un dessin ; là, une étude. Connaître Rome, il en a si longtemps rêvé ! Il accomplit le voyage que Claude et Poussin ont fait avant lui. Voyez par là comme Corot se relie à la tradition. Aucun des grands paysagistes du XIX^e^ siècle, Rousseau, Millet n'ont été tentés par l'Italie. Corot avait bien eu le cœur serré en quittant son père, sa mère, la bonne Fanchette et ses jolies amies de la rue du Bac ; mais il fallait qu'il allât voir la lumière de Rome. A la fin d'octobre, il arrive. De suite, il songe à aller peindre.

Le voyageur n'est pas bien pressé de visiter les musées. Il n'est pas comme Ingres qui, vingt ans plus tôt, se passionna à étudier Raphaël. Quarante ans plus tard, Degas y travaillant, se souviendra de Poussin. Corot, c'est un poëte de la nature ; il porte une âme candide, douce et radieuse. Quelques cyprès dans les jardins, le Colisée, le Forum et le ciel, voilà ce qui lui plaît. Déjà il est au travail. Entre la nature et lui, il n'y a le souvenir d'aucun maître. Il peint avec son intuition, avec sa raison aussi. Il a une lucidité instinctive. Cette sereine lumière, il veut en dire la douceur. Il n'apporte pas de théories ; il n'a pas de formules dont il soit l'esclave. Il a l'ingénuité d'un primitif ; il est timide, il est scrupuleux ; il devient audacieux. Il va se contenter pour satisfaire son enivrement de choisir de beaux motifs. Il les mettra bien en place ; il ne se permettra pas une inexactitude. Les briques antiques, les arbres, la lumière et les ombres, il les copiera telles qu'il les voit. Mais il est poète ; il aperçoit le monde tout baigné d'un tendre enchantement ; il reçoit les images avec des yeux d'une délicatesse surprenante, et il en fait, du coup, des toiles riches et fidèles. La lumière qui brillait

dans ce mois de novembre 1825, il l'a conservée à jamais. Elle garde son inaltérable éclat. Il est difficile de dire ce qui crée ce tendre rayonnement. Il y a quelque chose de divinement jeune dans cette limpide interprétation que Corot ajoute au motif. Cette enveloppe à peine ondoyante, cet air diaphane, ces ombres qui ne sont jamais dures, comment tout cela est-il produit ? Devant la vue de la *Trinité des Monts* nous essayerons de comprendre par quels moyens picturaux ?

Que cette application de Corot à copier le motif avec ses jeunes yeux sincères ait fait rire les élèves de la Villa Médicis, quoi d'étonnant ! Il voulait peindre les sites, tels qu'il les voyait. Ce sont justement les admirables petits paysages que possède le Louvre. Nulle part l'artiste n'apparaît aussi bien avec ses qualités toutes pures. Elles sont émouvantes ; c'est le début d'un maître, soudain en pleine possession de tous ses moyens. Dès que Corot, à la fin de 1825, prit un pinceau, il fit des chefs-d'œuvre ; il n'eut pas à se découvrir. Il n'avait besoin que d'être sous le ciel de Rome. Il exécutera sans doute, au cours de sa longue vie, d'innombrables œuvres magnifiques où toujours il exprimera la noble poésie de la nature ; il peindra ainsi jusqu'à soixante-dix-huit ans. Il ne créera pas d'œuvres plus belles. Quelle série merveilleuse que ces peintures d'Italie. Il y a trois ans, Camille mesurait du drap !

Ce qui émerveille dans ces œuvres peintes par un débutant de génie, c'est l'extrême exactitude des « valeurs » et, en même temps, leur légèreté. On sait que l'artiste commençait à tracer avec beaucoup de soin des dessins à la mine de plomb : vrais dessins de primitif. Peu de lavis comme ceux de Claude, où déjà semble naître l'or de la lumière. Corot quand il dessine — il ne fera pas toujours ainsi — ne cherche pas la couleur. Il étudie délicatement les lignes du paysage. Un croquis de Corot quand il veut, en Italie, rendre le con-

tour d'un monument, la forme d'une vallée, est exact comme un dessin d'Ingres. Regarde-t-on ces dessins, on comprend que l'artiste ait eu une telle horreur « de l'à peu près ». Il arrivait ainsi à déterminer tous les plans du paysage sans chercher un effet d'ombre, de lumière. Il est loin aussi des sépias de Poussin où, sous des coups somptueux de pinceau, coulent des fontaines, jouent des amours, palpite la royauté des feuillages. Durant ces trois années d'Italie, Corot apprend ainsi l'établissement des contours significatifs. Il deviendra apte à délimiter d'un trait, une colline, un nuage et à savoir quelles valeurs seront inscrites dans ces fines données cursives. Bientôt, d'une seule ligne, il indiquera un terrain, d'une autre, un ciel. Il appliquait son précepte : « Il ne faut laisser d'indécision en aucune chose. » Oliviers, maisons de la campagne romaine, sous-bois de Tivoli, il note avec amour la figure de chaque chose. Ensuite, il peint ; il peut laisser aller son génie. Il pose alors des tons qui sont comme des fleurs et des fruits nouveaux. Il y a, là-dessous, un fameux travail.

⧈

Quand on s'est rendu compte de la qualité du dessin de Corot, dans ce beau temps du premier voyage d'Italie, on pénètre mieux dans sa peinture. Partout, dans cette exquise série, on retrouve cette parfaite mise en page des sites représentés. Jamais dans une toile on ne pourrait en découper une autre. La justesse des valeurs atteinte comme en se jouant, va de pair avec l'exquise pureté de la couleur. Tout est en nuance. Corot, né au bord de la Seine, porte partout cette distinction qui est dans le ciel de Paris. Il fuit la somptueuse splendeur où se serait complu un Chateaubriand, s'il avait pris une palette. Tous les tons, même les plus chauds, sont dans un imperceptible enveloppement. Les cyprès montent dans un ciel transparent. Les arceaux du Colisée

BIBLIOTHÈQUE D'ART

sont d'un rouge exquis ; ces rouges s'appuient sans brusquerie sur des verts ; ces accords de couleurs fondamentales, d'ailleurs très rompues, chantent dans une gamme grave et tendre. Ces verts des arbres résument la science du coloris de Corot. Tous variés sont ces verts et jamais aucun, même au premier plan où ils sont d'un emploi si scabreux, n'oublie de jouer délicatement son rôle. Or, qui a tenu un pinceau sait combien des verts réunis à d'autres verts sont difficiles à manier. Corot les assemble ; on dirait un concert de flûtes et de hautbois. Quant à la relation de ces verts, qui chantent à demi-voix, des tons bruns et chauds des murs, d'un vermillon brisé qui garde un éclat, d'un pourpre atténué, Corot y excelle. Il fait sur ces harmonies, flotter une transposition de la lumière, pleine de vie, malgré le style dont elle se revêt. Il a toujours découvert le point où la précision du dessin doit s'atténuer dans l'atmosphère.

Regardons un tableau de cette époque. Voici la *Promenade du Poussin*. Le site ? Les bords du Tibre dans la campagne romaine ; un paysage désert où, deux siècles avant, le grand Poussin allait observer la nature. La Promenade du Poussin ! Corot a peint le lieu avec une visible adoration. C'est dire combien cet esprit indépendant qu'était Corot et qui croyait marcher seul dans son art, était naïvement nourri de tradition. Admirons ces recherches enlevées et définitivement écrites. Quelle vie dans la sensation ! Tout ce qui compose le paysage est finement énuméré ; chaque coup de pinceau témoigne du plaisir de peindre ; il n'y en a pas un qui ne soit significatif. Sur des coteaux lointains, on peut compter, indiqués d'un rapide accent savoureux, les toits des fermes perdues. Chaque buisson fut peint, avec un véritable régal. Petites touches intelligentes ajoutées les unes aux autres, sur une toile très fine, avec un pinceau très fin. Les détails sont délicieux. Nous refaisons la Promenade du Poussin. On passe de légers gris bleus à des gris

verts exquis, à des ocres sourds et riches. On suit le détail de ces tons nuancés. Sur chacun on se repose, pour aller à un nouveau plaisir. Mais cette peinture, belle en soi, c'est aussi une trame qui exprime une composition de sentiments. Le tout est inséparable. D'une belle peinture sort une belle poésie. Le soir descend ; on sent le silence du paysage ; on n'entend dans la campagne romaine que le bruit du fleuve qui, dans la toile, décrit un splendide mouvement, dont l'animation traverse les premiers plans fièrement simplifiés. Maintenant, si caressant qu'il soit, aucun détail n'arrête plus. Dans cette matière colorée, des nuances innombrables se joignent, font une composition qui exprime une grande pensée. On a les joies que donne une étude, et celles qu'apporte un tableau. Corot unit la fraîcheur de la pochade sur nature et l'unité dans la composition qui ne peut naître que dans le recul de l'atelier.

Un des tableaux les plus intéressants à étudier, parce qu'il permet d'approcher de très près le faire de Corot, c'est la vue de la *Trinité des Monts*, prise de la Villa Médicis. C'est une des plus récentes œuvres du peintre entrées au Louvre : précieuse acquisition ! Certaines parties du paysage sont achevées, d'autres non. Corot ne peignait pas comme dans la suite, quand il fera, par exemple, le souvenir de *Castel Gandolfo*, période où nous savons qu'aucun point de la toile, dans son travail, n'était plus poussé que l'autre. Ici, dans cette *Trinité des Monts*, regardons les passages qui ne sont pas encore faits. Nous y saisirons le premier travail. Par une couleur tellement délayée qu'elle a coulé, le mouvement des terrains, des premières assises a été rapidement cherché dans un rapide frotti. Premier travail très sommaire, dans un ton lavé, un peu au-dessous de la nuance à obtenir, et toujours plus ou moins mélangé d'un peu de blanc. Sur ce dessous transparent qui montre la toile, l'artiste est revenu. Alors, dans le ton exact, l'un après l'autre, il a peint chaque

détail. Au travers, la première couche, par petits intervalles visibles, joue son rôle, servant d'appuis aux nouveaux accents. Plus tard, des mois après, peut-être, d'autres accents seront posés. Un jour, l'un ; un jour, l'autre. Il faut si peu pour que le motif chante. Corot, nous le savons, commençait une peinture par le ciel. « Quand le ciel est fait, c'est l'essentiel, » dit-il quelque part. Dans celui de la *Trinité des Monts* qui est d'une finesse enchanteresse, blond et vert pâle, il ne reste déjà rien à reprendre, tandis que les terrains des premiers plans ne se devinent que comme des projets. L'œil revient toujours à cette nue d'un vert émeraude et d'un bleu de cobalt très étendus. Ce sont bien la jeunesse et la douceur d'un matin dits dans un art sans fatigue. On sent, à examiner ce tableau, dont des parties sont à l'état d'esquisse, avec quel plaisir, dans les morceaux achevés, les monuments sont posés. Que l'on songe à la difficulté d'exprimer la forme dans cette délicate lumière qui ne prête pas aux grandes oppositions et n'augmente aucune arête des contours. Corot utilise d'infinies nuances. Certains murs sont laiteux et l'on ne sait s'ils reçoivent la lumière ou si elle se dégage d'eux. Les beaux murs peints à la chaux, sous un ciel d'Italie ; d'autres murs sont traités dans de riches et tendres lie-de-vin. Les tons ardents sont atténués, mais restent forts. Ainsi de riches fleurs, sous de la rosée. On pourrait, si l'on faisait abstraction de l'ensemble, suivre par le détail la pose de ces tons exquis, si subtilement assemblés. On le peut ; on prend ce plaisir. Mais, tout à coup, quand nous avons admiré ce travail amoureux et sincère (ne sommes-nous pas devant le motif ? Corot ne vient-il pas de peindre à côté de nous, tant la matière est restée jeune ?), voilà que la grandeur du sentiment nous saisit ; la lumière sourit sur ces monuments, sur cet horizon de Rome.

Bel art qui sort d'un labeur acharné. Corot, toute sa vie, sera un prodigieux travailleur. Parfois il se décourage. Il écrit en mars 1827 : « Ne fais jamais de peinture si tu veux vivre tranquille. » Il écrit encore : « Aujourd'hui, nous nous flattons ; nous nous regardons comme des génies supérieurs (ce qui prouve que Corot avait une juste idée de sa valeur) ; demain nous rougissons de nos ouvrages ; nous ne sommes capables de rien. » Corot d'ailleurs était un artiste serein. Il ajoute vite : « Il ne faut pas s'affecter de cela. » Il ne pouvait être longtemps inquiet ; il n'y avait pour lui de joie que dans le travail : ensuite il prenait gaîment la vie. L'existence d'un sage, content de son sort et qui, chaque jour, jouit de la lumière, la belle lumière que le destin donne aux hommes, ce fut le destin heureux de Corot. Son cœur loyal fut, comme son œuvre, simple et plein de grandeur. Est-il grand artisan ou grand poète ? Il est les deux à la fois.

Nous ne pourrons pas suivre Corot durant toute sa longue vie de travail. Tâchons cependant d'imaginer ses journées en Italie, quand tant de chefs-d'œuvre naissent sous ses doigts. S'il n'était si loin de ses bons parents, cette vie à Rome serait exquise ; et l'été, quand il quitte Rome, quels mois merveilleux encore ! Il est tantôt à Ariccia, à Frascati à Tivoli. Quel enivrement de travailler dans ces lieux !

A Tivoli, Corot se plaît au bord des cascades. Il y a dans les champs de beaux vestiges d'antiquité ; les jardins du cardinal d'Este sont magnifiques ; ils descendent en terrasse, reliés par de nombreux escaliers. Il y a quantité de fontaines et de jets d'eau. Pourrait-on rêver un site où il soit plus doux de travailler et, le soir, de boire des vins excellents, de manger du gibier exquis que l'on a en abondance et à bon marché.

A Albano il y a le meilleur vin du pays ; tous les grands seigneurs romains y ont eu leur vigne. A Tivoli, Corot, nous dit Moreau, est à l'auberge de la Sibylle. Même vie de travail et d'amusement, la journée finie, à Papigno, village suspendu sur les oliviers. A Narni, Corot peint le magnifique paysage que l'on voit à la collection Nélaton ; il pose avec volupté de beaux gris, de beaux ors, de beaux bleus dans une pâte qui semble quelque bel émail. Quelle différence entre la vie de Corot dans la Sabine et celle d'un Cézanne qui, devant la Sainte-Victoire, pour une joie, connut tant de tourments. A Frascati Corot délaisse les somptueux jardins du prince Borghèse ; là encore il trouve des cascades, le contour des montagnes, d'anciens toits. Il en tire de petits tableaux : éternel enchantement de l'œil. Il fait marcher de pair la solidité de la matière et un étonnant équilibre entre le ton local et les reflets. Il peint presqu'autant de chefs-d'œuvre que de toiles. Ces lieux lui versent l'inspiration. Il regarde, au loin, Rome que l'on aperçoit à travers des palissades de myrtes et de lauriers. Plus qu'aux temples de l'Amour dont Fragonard eut tiré de merveilleuses sanguines, il préfère cependant un humble village, devant le divin horizon, et le contour de pures montagnes et la caresse de la lumière éternelle. A l'horizon, on devine souvent la mer.

Après ses séjours à Rome, à Tivoli, Corot gagne Naples. Regardons la belle *Vue du Vésuve* de la collection Nélaton ; elle est de cette époque. Plus un Corot est petit de format, plus il gagne en étendue. Il prend une toile réduite et il y fait tenir une grande montagne qui baigne dans le ciel. La couleur glisse, légère et brillante. Dessous, le blanc de la toile éclaire les gris transparents des nuages ; des coulées délicates de couleur, ce sont les nuées, sortes de nacres posées sur des fonds aussi doux que des rayons tamisés. L'œuvre est-elle peinte sur papier ? Corot utilisa, nous le savons, souvent du papier, afin d'obtenir des tons éclairés

par la blancheur transparaissante d'un dessous plus délicat. De Naples Corot gagna Ischia. La belle île l'inspira comme elle inspira Lamartine ; mais, toujours, dans les peintures de cette époque, on revient à ce paysage du Vésuve. La montagne est grise ; la nue grise, d'un autre gris. Il y a quelques taches d'un bleu assez sourd sur la mer qui porte une voile d'un blanc à peine touché. On dirait une fleur d'amandier, quand elle tombe en février, près d'un beau golfe... Nul art, tout en respectant les volumes, ne fut aérien avec plus de finesse.

Corot a raison ; il écrit à un ami : « Lorsqu'à Paris, vous verrez ce que j'ai fait, vous m'en direz des nouvelles. » Trois ans ont passé... Il retourne, s'arrête à Assise et à Venise. Au retour, comme à l'aller, il ne cesse de travailler. Au printemps de 1828 il a revu le ciel de Paris, la maison rouge qu'habita Mme Roland, et aussi ses parents, Mme Corot qui vend aux élégantes des chapeaux calèche, et les jolies grisettes de la rue du Bac. Il a de nouveau respiré l'odeur des bois de Ville-d'Avray.

Ville d'Avray, c'est là qu'il rejoint sa chère déesse, la nature. Il y peint, au retour d'Italie, sa première toile : un chemin qui descend à l'étang. Puis, tout l'hiver, il s'enferme dans l'atelier ; il prépare les tableaux qu'il exposera au Salon, si l'on veut bien les recevoir, car, souvent, ses toiles sont refusées. Il rend un site avec fidélité, il l'entoure aussi d'une flottante poésie. Il compose ainsi, de souvenir, une *Vue de la place Saint-Marc*. Au printemps il dit de nouveau adieu à l'atelier. Il attend à peine la naissance des feuilles. Quand les fleurs des pommiers parent la campagne, comme des bouquets de fiancée, il dit son salut à la terre. Dans un vallon qui lui plaît il plante son chevalet. Est-il las ? Il pousse plus loin. A Dunkerque, toute une saison, il travaille d'après des

bateaux de pêche. Il a rendu le ciel de Rome ; il peint le nuageux ciel normand. Cette facilité apparente témoigne d'une constante application. Il peine, corrige sans répit. Sans cesse il veut presser de plus près la vérité ; il est possédé du besoin d'être sincère.

Toute cette période, de 1828 à 1834, comprise entre son premier et son deuxième voyage d'Italie, se passe dans ce travail constant. A l'atelier, s'il ne fait pas revivre un sentier profond dans les herbes, il se remet à ses études de figure. Tour à tour, posent devant lui ses amis Osmond, Clérambault, le neveu de Ratier, marchand de la rue de Richelieu, où il compta des mètres de drap. Que Corot ait étudié David, ces portraits, bien différents de ceux qui suivirent, le montrent avec évidence. Ils sont d'un réalisme très poussé et d'un contour presque sec. Capable d'exprimer la laideur pleine de caractère d'un modèle, Corot se plaît mieux cependant à dire la beauté d'un visage féminin. De 1830 est ce dessin d'après une jeune fille de la famille du peintre. Il ressemble à un beau croquis de Raphaël. Si Corot ne s'était pas montré sensible à Rome, aux grandes compositions de *l'École d'Athènes*, il avait su voir une figure de Raphaël. Plus qu'un dessin d'Ingres celui de Corot est rempli de cette grâce parfaite dont on voit l'origine. Il y a une divine beauté régulière dans l'admirable ovale de ce visage. C'est une des plus pures figures de Corot qui en a pourtant laissé de si délicieuses. Ce qui émerveille chez Corot c'est qu'il tient toujours en main les diverses formes de sa sensibilité. Ce dessin est de 1830 ; la *Dame en Bleu* de 1874.

⧈

Nous avons vu jusqu'ici Corot peindre directement la nature et, dans son atelier, serrer de près le souvenir qu'il avait des paysages. Cependant il avait déjà composé à Rome

des tableaux arrangés suivant les préceptes de composition classique où il cherchait, tout en étant fidèle au motif, de produire de grands effets d'ombres et de lumières et d'augmenter les heureux balancements des lignes d'un paysage. Nous avons parlé du *Pont de Narni*, peint sur nature ; c'est celui de la collection Nélaton ; mais Corot avait peint, en s'inspirant du même sujet, tout en le modifiant, un site non moins beau, conçu suivant l'idée chère à Claude, où, dans l'arrangement des arbres imaginés, puisqu'ils n'existent pas sur nature, il cherchait, donnant des appuis d'ombres à certaines parties, éclairant mieux d'autres, à créer une harmonie en soi, imposée au motif, permettant d'en donner une idée, aussi bien et mieux qu'une étude directe. Par là Corot que les impressionnistes ont pu aimer plus tard, s'apparentait aux maîtres classiques. Nulle part, on ne retrouve mieux cette grandeur intelligente qui domine le sujet et ce sens de la composition, arbitres de la place que chaque partie doit jouer, que dans le magnifique tableau de la *Route de Fontainebleau*. Cette route dans les bois, ces arbres pesants, ces bûcherons sciant les arbres, ce chariot qui passe un gué, ce n'est plus un éphémère aspect des choses éternisé par le talent du peintre. Il y a un travail de l'esprit qui s'exprime dans une puissante composition. L'artiste dit la forêt et l'idée de la forêt. C'est une des grandes œuvres de 1830. On trouve ensemble une unité de pensée, une grandiose inspiration et une science qui montre que Corot avait regardé les maîtres. C'est un des sommets de l'œuvre du peintre, comme, plus tard, le *Port de La Rochelle*. Mais où un autre aurait trouvé une formule à exploiter, il n'en est pas de même pour Corot. Sa chère nature l'appelle ailleurs. Il a travaillé à Chartres où, bon bourgeois, qui n'aimait pas la fusillade dans les rues, l'avait amené la Révolution de 1830. Il travaille en Bourgogne, en Nivernais. Il peint le ciel de Rouen. Celui de l'Italie l'appelle encore. Il repart en 1834.

Il gagna à ses séjours d'Italie une noblesse dans la composition et toujours il y retrouva cette lumière dorée, remplie de précision et de poésie. Sans ses voyages, Corot aurait pu être un joli peintre rustique : un Daubigny ; mais en Italie il revoit la terre de Virgile qu'il n'a cessé de lire, ainsi qu'en témoignent ses carnets. Cette fois il n'ira pas à Rome et à Castel Gandolfo où il a laissé son souvenir qui monte comme un beau chant ; le voyage sera plus court. Voulez-vous mille anecdotes charmantes ? Prenez Moreau. Son récit ne se peut résumer. Corot part avec son ami Grandjean, joyeux vivant, ami des meilleurs vins. On s'arrête en Bourgogne, et aux bons clos. A chaque instant, on laisse la diligence. Halte à Lyon et à Marseille. On muse et l'on suit la côte. Corot toujours dessine et peint. A Gênes il peint, au bout de la ville, l'horizon des Apennins. C'est cette vue que Renoir trouvait aussi belle qu'un Titien. De suite, il a retrouvé cette grandeur, cette manière chaude et douce dont jadis il connut le secret en Italie. Il fait marcher ensemble la splendeur mesurée et la délicatesse. Sur la terre qu'il aime, Corot, fils de Claude, travaille avec une certitude sans défaut. A Pise, il fait des croquis d'après Orcagna et Giotto ; ce qui ruine cette idée qu'il ne s'arrêtait pas dans les musées. Sans doute il n'y faisait pas d'éternelles pauses. Y allait-il, il courait aux chefs-d'œuvre. Il est vrai que, le plus souvent, il préférait un beau site où peindre, et même un plaisir de la vie. Il me fait l'effet d'un Déodat de Séverac. Ce dernier adorait les dessins d'Ingres. Pourtant avec moi à Montauban il ne voulut aller au musée ; il préférait regarder couler le Tarn qui ressemble au Tibre ou parler des mérites d'un lièvre. Corot, je l'imagine ainsi, bon compagnon, suivant ses rêves et vivant heureux des plaisirs que lui donnaient ses yeux. Le voici à Florence. Il peint aux jardins Boboli, et ce sont d'inoubliables cyprès sur l'horizon de la ville. En septembre il est à Venise où il enlève cette succulente ébauche : la *Piazzetta* de la collection

Thomy-Thierry, si brillamment menée et si prêt de la nature. En octobre, enfin, il est en Lombardie, sur les lacs. A Côme, il note sur son cahier : « Beaux pays, beaux arbres, beaux terrains. » On pense aux pages de la *Chartreuse* : « Aspect sublime et gracieux que le site le plus renommé du monde, la baie de Naples égale et ne surpasse point. » A Isola-Bella, la première brume entoure les feuillages. Sur ces lacs « tout parle d'amour », disait Stendhal. Ils parlent de passion les yeux de cette Italienne dont le peintre a laissé un voluptueux croquis. Elle ne le retient pas. De ses amours il ne fut pas captif. Au contraire, quel plaisir de se ressouvenir d'un paysage. Plus tard, des concerts rustiques seront évoqués dans cette exquise lumière d'automne qui flotte sur ces lacs lombards. De ce voyage date un nouveau Corot. Cette vapeur ensoleillée, ces mouvements des nues, ces eaux auprès de qui va rester son rêve, il vit en 1834, cette poésie, mais il n'en est pas là encore dans la réalisation. Voyez les admirables vues de Volterra ; quelle solide construction ; ce sont des leçons que Corot n'oubliera jamais tout à fait ; elles le sauveront plus tard à une époque où le goût des nuances fluides et improndérables a quelquefois tourné à la monotonie. Voyez ces arbres posés, ces terrains construits, ces maisons tenant solidement au sol. Corot n'a jamais été plus résolument peintre. Un jour il exercera des influences diverses. Les moins heureuses sont celles que subiront ceux qui voudront recommencer sa poésie inimitable. Celui qui a continué ce magnifique métier des Corot de Volterra, c'est Paul Cézanne, sur de chauds terrains roux, dessinant solidement de son pinceau, des troncs de pins. Nulle part Corot n'a construit de sites avec plus de puissance. On comprend qu'en 1835, à son retour, il ait écrit à un jeune peintre qui partait à son tour : « Travaillez bien, là-bas ; dessinez ferme et vrai. »

Corot atteint quarante ans. Il a fait de nombreux chefs-d'œuvre dans une harmonie qui est une des plus délicates qu'un œil humain ait conçu. Il unit la nuance et la force. Toujours ce qu'il peint a une grande signification. Toujours, dans ses toiles, vous êtes étonné par la sûreté de la mise en page, si c'est une simple étude, par le serré de la composition s'il s'agit d'un tableau. Toujours Corot a quelque chose à nous dire dans ce domaine de la poésie et de la peinture, si liés qu'on ne voit leur frontière. Choisissait-il un motif ? c'est avec une intelligence pleine d'amour. Corot, peintre rempli de pensée, ne se laisse jamais aller à peindre un morceau pour un morceau : un de ceux qui peuvent nous donner, d'ailleurs, un magnifique plaisir. Regardez en face d'un Corot, le *Déjeuner champêtre* de Manet qui contient des passages de peinture si admirables : le pain sur la nappe, le merveilleux chapeau de paille. Pas un coin d'une toile chez Corot ne donne une volupté semblable, que peut comprendre un peintre. Par contre, quel arrangement de l'ensemble. On ne peut dire, il y a ici ou là une exécution pleine de richesse. Tout est disposé pour qu'il n'y ait pas de morceau. L'art de Corot est un art français, où l'intelligence est parfaite. Tout procède d'une pensée. Tout vient de l'inspiration, et cette inspiration trouve toujours sa traduction colorée. « Fiez-vous toujours à l'instinct, à l'inspiration », dit-il. Il n'y était arrivé qu'à force de dessiner.

Ce passage des carnets de Corot a été autrefois cité ; il faut le relire pour se rendre compte des difficultés qu'avait eu à vaincre celui qui, maintenant, dessine, comme en se jouant. Il se souvient de ses débuts en Italie : « Deux hommes « s'arrêtaient ensemble. Je les crayonnais en détail, par la « tête, par exemple ; ils se séparaient et je n'avais fait que

« des morceaux sur mon papier... je pris la résolution de ne « plus rentrer chez moi sans un ensemble et j'essayai de « dessiner par masses, dessin rapide, le seul possible. Je me « mis à circonscrire en un clin d'œil le premier groupe venu. « j'en avais pris au moins le caractère général. » Il est intéressant, maintenant que Corot a parcouru une partie de sa carrière de voir de quelles humbles difficultés il était parti : Corot qui, d'un seul contour indiquera la masse d'un bois, et qui, ensuite, d'un peu de fusain écrasé fera danser de jeunes déesses dans une clairière, en sorte que dans l'expression du mouvement, son art dépassera même celui de Carpeaux, on voit avec quelle peine il avait procédé. Il est un génie naturel ; mais que de réflexions pour atteindre là. Enfin ce qu'on admire chez Corot, c'est sa constante application. Il retravaille sur le même sujet : « Les corps en général « bien réguliers demandent beaucoup de rectitude... je vois « aussi combien il faut être sévère d'après nature et ne pas « se contenter de croquis faits sur nature à la hâte. Combien « de fois j'ai regretté en regardant mes dessins de n'avoir « pas eu le courage d'y passer une demi-heure de plus. » Il dit aussi : « Jamais on n'étudie assez la nature. » On admire sa naïve candeur, mais aussi son application. Le même qui disait : « Fiez-vous à l'inspiration » dit aussi : « Vous allez trop vite ; votre étude n'est pas assez dessinée : vous n'en sortirez pas. »

⧈

De 1835 à 1844, nouvelle grande période que Corot consacre aux paysages français. Séjours à Ville-d'Avray et à Fontainebleau. Il peint en Auvergne ; le voici en Avignon. Il se bourre d'aioli, boit Chateauneuf et Tavel ; surtout il retrouve aux bords du Rhône des motifs de la qualité de ceux qui l'avaient séduit en Italie. Il exprime de la nature, la noblesse et la pureté. Voici deux vues de cette époque :

celle-ci, prise dans le jardin de l'Hospice, montre des cyprès magnifiques montant vers un beau ciel. Dans la *Vue de Villeneuve* les tons gris des coteaux, l'eau du Rhône, la matière exquise, rappellent les premières vues d'Italie et la promenade du Poussin. Corot retrouva à Avignon son inspiration où se résument ses dons les plus hauts. La sensibilité d'une ligne atteint au prodige tant un contour de colline est en place dans le ciel.

A-t-on revu ces peintures, on relit avec profit cette note du peintre : « Je reconnais, d'après l'épreuve, qu'il est très utile de commencer par dessiner très purement son tableau, sur une toile blanche, d'en avoir auparavant son effet écrit sur du papier gris ou blanc, ensuite de faire parties par parties, son tableau aussi rendu que possible, du premier coup, afin de n'avoir que très peu de choses à faire, lorsque tout est couvert. J'ai remarqué que tout ce qui ést fait du premier coup était plus franc, plus joli de forme et que l'on savait parfois profiter de beaucoup de hasards ; tandis que lorsqu'on revient, on perd souvent cette teinte harmonieuse primitive. » Cette teinte harmonieuse primitive elle chante aussi bien dans les vues de Tivoli que dans les vues d'Avignon. C'est toujours la même finesse de l'œil, et toujours la même délicate opération de l'esprit. Le temps n'est pas encore venu où de nombreux Corot ressembleront trop à d'autres Corot.

⧈

Cependant la critique demeurait sévère. Que de sottises n'a-t-on pas écrites sur Corot comme sur Delacroix ! « Il ne regarde pas la nature, il ne l'étudie pas. » Peu lui importaient et souvent les refus encore au Salon, et, souvent, l'injustice de tant de critiques ignorants. Quelques écrivains hasardent bien des louanges. Le temps n'est pas encore venu où Théo-

phile Silvestre et Baudelaire rendront à Corot d'éclatants hommages. Il n'a encore rien vendu, sauf au duc d'Orléans qui acheta aussi des œuvres à Delacroix. Il continue sans se décourager ses courses en France. Au bord du Lez, en Languedoc, dit encore Moreau, il prit, une fois, un repos. Huit jours durant il pêcha à la ligne. N'était-ce pas pour mieux étudier l'eau, sous un couvert de feuilles ? Au fond il n'a toujours qu'une passion : la nature. Toutes ses pensées sont liées à des souvenirs de paysage. Il dit : « Lorsqu'au printemps je sens l'odeur des noisetiers, mon imagination s'enfuit à Bois-Guillaume près de Rouen, où s'est passée mon enfance et s'enfonce dans les fourrés odorants où, jadis, j'allais le dimanche, cueillir des morilles. » Corot avait l'âme d'un pêcheur à la ligne ou d'un cueilleur de champignons qui serait nourri de Théocrite. Son cœur n'était habité que par le souvenir de la nature : « Pour revenir à mes quinze ans je n'ai besoin que d'une poignée de feuilles... » Dans l'atelier ce même parfum de feuilles le poursuit et l'inspire. Il répète : « la nature est une éternelle beauté. » Auprès de son poêle, et sa petite pipe aux dents, il voit la couleur des nuages ; les fleurs piquant l'herbe de la prairie : la renoncule des prés, en mars, et le colchique d'automne dans le dernier soleil, avant la gelée. Il prend des toiles et les reprend, après des mois, suivant son plaisir. A une il ajoute un détail qui donne l'accent définitif, comme un mot sa valeur à une strophe. Ce tableau que, depuis des années, il tenait retourné contre le mur, le voilà fini. Si le poète attribue aux Muses l'inspiration, résultat de ses veilles, Corot en rend grâce à la nature. Il a noté sur son carnet : « Après mes excursions, j'invite la nature à venir passer quelques jours chez moi ; c'est alors que commence ma folie ; j'entends chanter les oiseaux ; les arbres frissonner sous le vent ; je vois couler les ruisseaux et les rivières chargées de mille reflets du ciel et de tout ce qui vit sur leurs bords ; le soleil se couche et se lève chez moi. »

C'est vers 1840 qu'apparaît une nouvelle manière de Corot. Il expose, cette année-là, un *Paysage au soleil couchant* et un *Berger antique jouant de la Flûte auprès d'un Bois*. Il achève, en 1841, une danse de bergers italiens en vue d'une baie napolitaine. De semblables évocations deviennent de plus en plus fréquentes dans son œuvre. Loin des paysages d'Italie, revit dans son cœur le regret des heures divines. Un rêve, enrichi par le souvenir, se mêle à la réalité. Il veut dire le chant intérieur que lui ont laissé les saisons où, jadis, il entendit, au bord de la mer et des lacs, les chants alternés des bergers de Théocrite.

L'Italie, Corot approche de la cinquantaine ; elle est toujours près de lui. Le souvenir de ses paysages occupe ses pensées. Peut-être ce vieux garçon invétéré se rappelle-t-il quelquefois les jolies femmes que, dans sa jeunesse, il y a connues, et les beaux corps qu'il y a caressés. Corot dont la vie de sentiment est presqu'un mystère, je le vois, certain soir d'hiver, auprès de son poêle. Il a travaillé tout le jour à peindre une nymphe se baignant dans une source qu'il vit jadis près de Tivoli. Il s'est rappelé sa maxime : « C'est à l'atelier que l'on fait les bons tableaux. » Mais cette nymphe lui a rappelé des bras qu'il connut autrefois. Il sourit aussi en songeant aux lettres qu'il adressait alors à son ami Osmond, lors de son premier voyage : « Abel, ne passe jamais par Bologne ; cette ville renferme de trop séduisantes sirènes. Je me suis laissé séduire par la plus séduisante Balarina de l'Opéra de Bologne... il m'en est resté un très agréable souvenir... » A cette époque aussi, ce soir, notre grand peintre s'en souvient, il écrivait : « Tu me demandes des nouvelles des Romaines. Ce sont les plus belles femmes que je connaisse. Les yeux, les épaules, les mains sont

« superbes. » Et j'imagine Corot, ce soir, évoquant après ses souvenirs amoureux d'Italie, ceux du temps où il écrivait de la forêt de Fontainebleau : « Je pars de bonne heure à la forêt. Je rentre tard. Je cherche la nature des beaux chênes. Je vais aux fêtes des villages. (Ceci ne rappelle-t-il pas Gérard de Nerval et la délicieuse Sylvie !) Je saute avec les dryades, les hamadryades de la vallée... Je ne sais comment faire... Je vais pour cacher mes larmes m'enfoncer au plus profond de la forêt... Je ne rencontre point de ces belles. J'y trouve au moins la fraîcheur pour calmer l'ardeur qui me dévore. » Que tout cela est loin, pense Corot. Et il songe aussi à cette jolie ouvrière, première chez Mme Corot, à qui il faillit vouer un plus long attachement. Mais, ni celle-là, la seule vraiment aimée, peut-être, au point que ses parents tremblèrent, ni aucune autre... Il sut, pour la peinture, résister à toutes et les quitter... les jolies filles de Fontainebleau comme les autres. Il saura aussi ne pas craindre bientôt la beauté de cette belle Transtevérine qu'il peindra toute nue, sur un linge blanc, avec une volupté qui fait penser à celle d'Ingres. Comme il se connaissait celui qui avait écrit : « Je n'ai qu'un but dans la vie, c'est de faire « des paysages : cette ferme résolution m'empêchera de « m'attacher sérieusement. » Corot, le sensible Corot était lucide en toute chose. L'Italie, comme les chênes de Fontainebleau, lui rappelait, après un moment donné à ce passé voluptueux, l'enchantement de la nature où il n'avait trouvé que des délices. Il ne cessait de rêver de « cette nature grande et sévère ». En 1844 d'ailleurs il n'y tient plus : sa chère Italie, il veut la revoir !

⧈

On n'a pas beaucoup de détail sur ce troisième voyage de l'artiste ; mais l'on sait qu'avec la même jeunesse, cette

constante naïveté, cette candeur charmante, Corot dessine. Il travaille de nouveau à Tivoli, à Rome. Il recherche le volume des monuments ; il les entoure de lumière. Son génie atteint à toute sa grandeur, à sa douce sévérité. Songez à cette admirable vue de la *Villa d'Este* que je vois encore à la collection Rouart, et devant qui Degas s'est si souvent arrêté.

Nulle part les cyprès ne baignent plus dans la lumière : on croit les sentir bercés par un vent chaud du midi. Les maisons du village, aperçues depuis les balustres de la villa, s'étagent dans une atmosphère que Corot n'a jamais mieux rendue. Les lignes du paysage sont d'un équilibre parfait. Le contour lointain des monts domine, d'une belle ligne, la majesté de l'horizon. Corot a peint cet ensemble, avec cette entente des tons gris nuancés d'or et de bleu, et cette douceur qui est la sienne et, aussi, ce jour-là, avec cette noblesse et ce naturel qui est le propre de la grande école française de paysage. Son génie rayonnant et pur approche de celui du Lorrain ; mais c'est cependant la manière de Corot. Il touche d'un côté à la fermeté ; de l'autre il exprime le mystère à peine naissant du soir. Cette sérénité qui s'élève de la terre, cette beauté des oliviers, à l'heure où les jeunes femmes retournent des fontaines qui coulent, au pied des villages, ces fumées tranquilles, cette limpidité méditerranéenne, cet air rempli de souvenirs, quelle magnifique pensée ; mais quelle belle peinture ; quel beau chant, quel divin accent de couleurs. Les femmes d'Alger de Delacroix, la *Villa d'Este* de Corot, ce sont des sommets de l'art du XIX^e^ siècle. Sur les balustres du premier plan, un petit Italien, coiffé du pifferaro, est assis. Exquise figure dans la lumière d'une fin d'après-midi. Ce petit Italien est le frère de Mélibée.

Corot a, toute sa vie, aimé les *Eglogues* de Virgile. Un grand vers des *Bucoliques*, au collège de Rouen, lui parlait déjà de la nature ; il n'en oublia jamais la douceur. Il emporte un Virgile dans ses voyages. A l'auberge, il s'en lit quelques vers. Quand il peindra les *bergers de Sorrente*, il se souviendra de Tityre et de Corydon, luttant à qui dira le chant le plus doux. Quand il fera son magnifique *Silène*, il se rappellera les vers de la Ve Églogue qui ne cesseront pas d'inspirer les peintres. De notre temps X. K. Roussel s'en est souvenu. Des *Géorgiques* aussi on trouve l'accent chez Corot, non des passages qui disent les travaux des saisons et les peines des laboureurs, mais des vers plus tendres : « Clairs ruisseaux, j'irai ; je garderai votre douceur secrète... » Allant au motif, le matin, quand la pâleur de l'aube erre au bas du ciel, il se ressouvient des figures du poète ; il s'en redit les vers quand il retourne à la nuit. A ce point de vue il est remarquable de voir ce que l'humanisme a apporté de profond aux deux peintres qui surpassent leur époque. Cézanne, le soir, quand il revenait du Tholonet, se retournait pour voir la Sainte-Victoire ; des vers innombrables du poète revenaient à sa mémoire. Mais Corot, il a tellement, par sa nature, subi l'influence virgilienne, qu'il est à peine nécessaire de faire remarquer la parenté qu'il y a, entre beaucoup de ses tableaux peints vers 1850 et certains vers du poète. « L'ombre fraîche de la nuit avait à peine abandonné le ciel... » est-ce un tableau du peintre ou un vers de Virgile ? Enfin, il n'y a jamais une fausse littérature chez Corot. Il est peintre ; mais son esprit était nourri de mythes. Remarquons que toutes les fables qu'il aime se déroulent dans un beau décor de nature. Il n'aimait peut-être ces mythes aussi bien que parce qu'ils lui rappelaient la nature.

D'autres poètes l'ont inspiré. Il lisait Théocrite (un des rares poètes qu'il possédât). Daphnis et Chloé lui était aussi familier ; ce Daphnis que Gœthe aurait voulu voir illustré par Poussin. Corot a peint les jeunes bergers cachés à l'ombre des rameaux. Enfin André Chénier l'a aussi inspiré. L'*Aveugle et les Jeunes Bergers* du musée de Saint-Lô sort directement de la lecture des vers que Chénier avait d'ailleurs repris de Virgile :

*Il enchaînait de tout les semences fécondes...*

L'*Aveugle* de Corot est aussi parfait que celui de Chénier. Quand on connaît cette admirable toile, on lit avec intérêt cette lettre de Corot à son neveu : « J'ai fait hier un oubli ; j'avais l'intention de te demander ton petit volume d'André Chénier. Tu seras bien aimable à ta première sortie de le donner à ta maman. Je le prendrai chez elle. Seras-tu de notre sortie, dimanche ? Nous pourrons aussi nous régaler de quelque promenade dans les bois que nous aimons tant. » Ainsi, quand Corot songeait à relire les vers qui allaient lui inspirer son « Aveugle et les Bergers », il n'oubliait pas l'odeur des bois, les clairières et les rochers, couverts de mousses. Jamais, un autre grand artiste de 1830, dans ce décor des forêts, n'eut peint l'*Aveugle*. Corot, génie spontané, savait composer comme il savait sentir. On ne se lasse pas d'admirer ces arbres magnifiquement dessinés, le poids des branches, les ombres d'où elles sortent et cette clairière qui écoute, tout enchaînée à la voix d'Homère, l'ordonnance du chant inspiré. Les jeunes bergers, aux attitudes témoignant d'un étonnement admirable, les corps bien étudiés, tout est en place dans cette composition, à coup sûr une des plus belles de Corot. Elle l'apparente directement à Poussin ; il a su dire, dans une matière toute picturale, la beauté des fables antiques. La toile de Saint-Lô est caractéristique d'une des formes les plus hautes du talent de Corot.

Si je me suis volontairement arrêté sur cette toile, c'est qu'elle contient un résumé de l'art de composition de Corot. Le peintre se doutait-il, lui-même, de ce que son art avait de traditionnel ? Corot était fier parfois, croyant ne rien devoir à personne. Un jour, parlant de Delacroix, il dit : « Delacroix, « malgré son indépendance, vivait quelque peu de formules « apprises chez Géricault ou ailleurs. Pour moi, personne ne « m'a rien enseigné. Quand on est livré à soi-même, en face « de la nature, on se tire d'affaire comme on peut, et natu- « rellement on se compose une manière à soi. » Corot ne semblait donc pas se douter de ce qu'il devait, lui-même, aux leçons de Poussin. Cette leçon on la retrouve aussi bien dans le *Silène* que dans *Diane surprise par Actéon*. Il y a sans doute les notes des carnets où le peintre semble nous dire qu'il ne doit rien de son talent qu'à la nature ; mais il y a l'œuvre. Entre la manière des œuvres d'Italie, claire et dorée, et les sites indécis de Mortefontaine, on trouve cette matière plus purement classique. Mettons dans cette famille l'*Agar* dans le *Désert*, le *Saint Jérôme*, le *Démocrite* (peint en 1841). Compositions fortes et majestueuses où la science du peintre joue un rôle plus grand que dans le reste de l'œuvre de Corot. Elles sentent trop l'atelier, diront ceux qui n'aiment que les Corot d'Italie ; elles manquent de fluidité, diront ceux qui sont séduits par la manière plus brumeuse de Corot. Admirons-les pour les esprit de construction, pour cet équilibre où tant de dons variés se resserrent. Nous arrivons à une autre conception de ses paysages ou plutôt à une évolution de son art.

⧈

Un paysage composé vers 1842 et peint entièrement à l'atelier, annonce déjà la manière plus indécise des futures compositions de Corot. Les *Amours dans la prairie* jouant sur

la bordure des bois sont peints comme tout le site, avec une mollesse caressante que l'on pourrait croire avoir été inspirée par Corrège. Ce ne serait pas étonnant. Corot qui croyait tout devoir à l'étude du motif, tenait dans ses carnets une liste des maîtres. On y trouve le nom de Corrège. *Le Bain du Berger* (1848) est une des œuvres les plus représentatives du peintre entre la manière austère de l'*Aveugle* et la grâce fondue des sites où bientôt joueront les Nymphes. Ce vallon creusé dans les arbres, cette brume à peine devinée, cet équilibre entre les formes et les nuances, cette mollesse à peine accentuée, annonce une période où le peintre, sans être encore captif d'une nouvelle formule, va donner des œuvres imprégnées d'un nouvel accent. Peut-être le goût de la musique qui se développe chez Corot n'est-il pas étranger à cette façon d'interpréter le motif ? Il fut très assidu à écouter des œuvres de Glück. Nous l'avons vu transposant des idées de poète ; maintenant il rend des sentiments issus de son amour de la musique, de la poésie, et de la nature. Quelquefois il fera regretter la solide matière de l'*Aveugle*, l'*Agar* dans le Désert, et la dense matière des tableaux de Volterra ; et surtout la *Villa d'Este*.

Nous venons de voir se former une manière qui sera surtout abondante vers 1860. Les *Eglogues*, les *Danses des Bergers* deviendront de plus en plus nombreuses. Ce seront ses travaux d'hiver. L'été notre ingénu qui approche de la soixantaine veut toujours presser la nature sur son cœur. Écoutez-le : « Il faut aller aux champs, non pas aux tableaux. J'ai besoin de branches naturelles. Je veux savoir comment les branches des saules se tiennent dans l'air. » Il répète sa devise : « La nature c'est une éternelle beauté. » Cet amour de l'étude directe qui ne l'abandonne jamais, maintient chez lui la sensibilité nuancée et délicieuse que l'on ne cesse de voir dans ses toiles. Il n'y a rien d'absolument préconçu chez Corot. Un jour de printemps, quand s'exhale dans les prairies

l'odeur des saules en fleur, si pénétrante qu'elle est un des plaisirs les plus doux de la campagne, au bruit renaissant des abeilles, Corot conçoit de nouvelles œuvres. Corot, c'est une intelligente sensibilité. Sa palette à la main, en plein air, il se livre à ses recherches sur nature, comme, dans son atelier, il interprète ses souvenirs. Il prend, où il les rencontre, ses plaisirs.

Que de lieux ne visite-t-il pas encore! La jeune saison retrouve chaque année en route celui qui ne vieillit pas. Nous le voyons à Arras. Il court la Normandie, la Bretagne. En 1850, il est à La Rochelle.

Parmi tant de paysages ce *Port de la Rochelle* qu'il considérait, lui-même, comme une de ses meilleures toiles, pourrait être une de ses œuvres capitales peintes en France. Devant le même site Corot travailla plus de douze séances de plus de quatre heures. Cependant le peintre a su garder l'idée qu'il avait du motif. Par le travail, toujours plus de légèreté, de finesse, de vie. Le vieux port, le bassin, les tours sont absolument dans la lumière. Arrivez un soir à La Rochelle, par une après-midi de septembre. Regardez cette lumière perpétuellement remuée qui glisse, ondoie, s'agite au milieu de ces nuages, semblables à de la nacre en mouvement. Vous êtes émerveillé par la justesse de la notation, par le ciel de la toile dont vous vous souvenez : c'est le ciel que Fromentin a si bien décrit dans Dominique.

Après La Rochelle, Corot visite le Limousin. Après le Limousin, le Dauphiné. Puis, c'est le Périgord. Après les ciels de France, il veut voir ceux du Nord. Il fait un voyage à Anvers dont il admire les Rubens. Un peu plus tard il fera un voyage à Londres, où il étudiera les Rembrandt et les Claude Lorrain. Ce voyage semble l'avoir amené à dire de plus en plus la lumière des aurores et des soirs, en simplifiant la construction de ses paysages, en cherchant des arrangements décoratifs plus prémédités. Ce n'est pas en vain que

Corot a étudié Rembrandt, après Claude ; il va faire, à son tour, éclore une splendeur dorée dont chacun de ces maîtres a eu, tour à tour, le sortilège. Corot va faire sortir de ses toiles cette vie perpétuelle des ombres et des lumières, la poésie voilée du soleil, dans les vapeurs du matin et du soir.

⧈

Plus Corot avance dans son œuvre plus il a le désir de rendre la grande poésie des aurores et des crépuscules. Il se met à adorer la nature à l'heure où sa beauté changeante est le plus entourée de mystère. En réalité, par sa façon de sentir, Corot échappe à tout classement. Il s'apparente bien à Claude Lorrain, par son sens des grands et des nobles effets ; mais il voit bien aussi cette poésie avec des yeux et une manière de sentir qui sont bien de son temps. Corot, c'est comme un André Chénier : les classiques, les romantiques l'ont réclamé. On ne peut pas plus situer le poète que le peintre. D'ailleurs que le peintre ait exprimé directement le motif, qu'il l'ait animé de compositions, qu'il ait cherché à rendre une idée du paysage, plus détaché de ses détails, pour exprimer une féerie lumineuse, c'est cette extraordinaire passion de la beauté de la nature qui explique ces mille aspects de son génie. Mais toujours il est fort de la sensation qu'il a eue : « Voyez-vous la bergère adossée à l'arbre, dit-il à son visiteur. Elle se retourne vivement ; elle entend un mulot remuer dans l'herbe. »

Ce dont Corot rêve avec le plus de joie, comme il atteint aux portes de sa vieillesse magnifique, ce sont ses impressions, quand, avant l'aube, il part, la pipe à la bouche, le long de la rivière. Brumeux matins. Déjà, s'appuyant sur sa perche le passeur amène sur l'autre rive les premiers paysans. Dans l'ombre sont-ce des paysans ou des Dieux ?

Heure exquise : seul peut la comprendre un pêcheur à la ligne doublé d'un poète, marchant près de l'eau sur qui se décomposent toutes les teintes de la naissance du jour. L'eau ce fut désormais la grande passion de Corot. Il y satisfait son goût subtil du ton mouvant : perpétuelle menace pour la forme. Mais, comme il a su bien dire le caractère de ces heures vaporeuses !

N'êtes-vous jamais aussi parti le matin en septembre ? le ciel s'agite faiblement ; déjà le pêcheur pousse la barque de sa godille ; il s'apprête à lancer le filet. S'élevant des saules, montent les ruines d'un ancien pont. On rêve de s'asseoir sous ces feuillages, d'y laisser passer cette heure et d'autres heures et d'y goûter la solitude. Un saule argenté, dans le gris du matin, anime de sa légèreté sur un fond à peine plus dense, la toile de Corot qui est née d'un semblable matin. Au travers des rameaux, on est sur le point d'apercevoir le paysage ; on l'aperçoit ; les brumes remuent ; les écureuils se poursuivent. Tout à l'heure la campagne pourra brûler sous la chaleur. Ici, c'est la fraîcheur où l'on entend les voix des nymphes. Voilà ce que Corot a peint une fois, cent fois, et, plus souvent qu'on ne le croit, sans se répéter ; il enrichit ce sujet de son interprétation, de ses figures qui symbolisent ses sentiments. Il est toujours peintre : ses tons argentés aucun peintre ne les mania avant lui et ne pourra les reprendre.

⧈

Ce n'est plus tel endroit qu'il cherche à rendre, mais une grande pensée qui dépasse le motif. Ses tableaux vont s'appeler l'*Aurore*, la *Solitude*. Par une distribution des effets sombres et lumineux et, par l'arrangement des lignes, il rend l'idée lyrique qu'il a de la nature. Par là il est différent des peintres de son temps ; il le sera des impressionnistes. Au fond, si

paradoxal qu'il semble, Corot pourrait avoir eu un rôle dans l'évolution d'un Puvis de Chavannes. Une esquisse au fusain de Corot, une femme debout sous un arbre : *L'Inspiration*, on croirait presqu'un dessin de Puvis. Ce sont des sortes de Bois Sacrés que peint Corot. Il n'étudie plus la nature directement comme dans la *Villa d'Este*, le *Port de La Rochelle* ; mais il lie des sites plus subtils et plus fluides dans un accord de lignes quelque peu modifiées. Presque toujours des figures. Dans certaines de ses toiles des jeunes filles s'amusent à des concerts rustiques ; dans d'autres, près d'un lac, des enfants enlacent le tronc brillant des hêtres ; dans un autre, un berger joue de sa flûte de Pan. Tous ces tableaux ont été, quelquefois, durant plusieurs années, étudiés dans des dessins sans cesse modifiés et repris. Nous avons une note de Corot : « Comme on ferait un beau tableau en mettant un premier plan très simple et en supprimant quelques cimes d'arbres. » Ce ne sont pas quelques cimes qu'il supprime, mais des arbres entiers ; cependant c'est, avec des modifications, toujours le motif. Il avait une mémoire surprenante des paysages et de ceux devant qui il avait travaillé. Ne dit-il pas un jour : « Je ferai un tableau avec une étude ; mais, à toute rigueur, je pourrai m'en passer... Je garde dans le cœur et dans les yeux la copie de tous mes ouvrages. » C'est cette copie qu'il interprétait, mais avec beaucoup de fidélité.

⊡

Sans doute on a le droit de préférer la manière des *Vues de Tivoli* mais cependant, au Louvre, arrêtons-nous devant la *Danse des Nymphes*. La vie, l'animation, la spiritualité se mêlent. Le tendre et délicieux Corot a incorporé à la peinture des sentiments qu'elle n'avait pas exprimés. Ces aulnes et ces trembles se dégagent des vapeurs de l'aube ; cette clairière où dansent de jeunes apparitions ; ces compositions des

ombres qui ne sont plus des ombres ; des lumières qui ne sont plus des lumières ; ces accents qui, chez tout autre peintre, seraient fades et qui existent dans un impondérable enveloppement ; c'est l'enchantement mystérieux qui ne sort que d'une toile de Corot.

A regarder plus longtemps la peinture, quand on a écouté le concert de la composition, on remarque que, nulle part, une couleur pure sortant du tube n'est employée. Le procédé est un mot bien lourd pour parler de Corot. Quel est-il ?... Il y a trente ans, à Rome, Corot a étudié ces arbres. Il en fit un dessin ; puis une peinture. Il n'oublia jamais ce site. Revit-il dans la mémoire de l'artiste, il est entouré de cette atmosphère à moitié imaginée, à moitié réelle que Corot ajoute à un lieu qui lui est cher. Il a redessiné le tableau au fusain. Notons que, vers 1853, apparaissent plus nombreux les projets préparés au fusain. Nous sommes loin des premiers dessins à la mine de plomb. Il n'y a pas de contour dans ces projets ; jadis, à Rome, Corot ne dessinait que par le contour. De ces taches naissent des branches de saules, une eau, des roseaux frémissants. Ayant ainsi obtenu des valeurs, il les reprend sur sa toile, avec des ocres, des tons rompus. Sur ces dessous, il disperse des accents. De ce temps date ce passage d'un carnet de l'artiste : « Je ne suis jamais pressé « d'arriver au détail ; les masses et le caractère d'un tableau « m'intéressent avant tout. Quand c'est bien établi, alors « je cherche les finesses de forme et de couleur. Je reviens « sans cesse, sans être arrêté par rien et sans système... » Sans système, c'est vrai, travaille Corot. Peu à peu il pose ces touches légères qui vont devenir ces roses, ces ors tendres de l'aurore, ces verts délicats, ces gris bleutés. Il emploie, notons-le, rarement une couleur sans une dose de blanc. Relisons aussi Th. Sylvestre : « Le peintre fait d'abord son ciel ; puis les premières masses qui s'y détachent ; il cherche ensuite les combinaisons des objets reflétés dans les eaux.

Il établit enfin ses premiers plans, de telle sorte que les objets paraissent s'animer, venus un à un du fond de la toile. Quelquefois il procède avec moins de régularité ; il poursuit en même temps, avec persévérance, la forme, la couleur et le mouvement... et parcourt d'un œil inquiet tous les points du tableau à chaque touche pour s'assurer qu'elle répond à toutes les autres. » On voit combien à cette époque le métier de Corot est différent de celui qu'il avait à Rome, en 1828. Le peintre trouva à chaque époque de sa carrière des moyens picturaux correspondant à ce qu'il voulait rendre. Ce fut un empiriste ennemi de toute conception préétablie. Nous l'avons vu peindre une toile, morceau par morceau. Maintenant il procède par l'ensemble. Ce n'est pas évidemment chez Corot que l'on pourrait apprendre, en soi, le bel art de la peinture. Il a recouru à des moyens très divers. Entre les *vues de Volterra* et le souvenir de *Castel Gandolfo* et ce tableau divin où flotte l'éternelle poésie du matin, le *Souvenir de Mortefontaine*, il n'y a de commun que la présence du génie.

⧈

Il y a, reconnaissons-le, beaucoup de répétitions dans cette manière poétique où Corot s'est complu entre 1860 et 1870. Si doué pour exprimer, avec une spontanéité savoureuse, la beauté des tons, la justesse d'une valeur, il semble maintenant dans trop de toiles s'écarter de la belle manière qu'il eut en Italie, la manière du Pont de Narni, et de la Villa d'Este. Il s'éloigne trop des justes accents étudiés sur le motif. Il est loin aussi de ce village dans le Morvan qui est au Louvre et où, par un jour gris de fin d'hiver, on voit frémir le blé, sous les maisons. Alors, quelle solide peinture, quelle pâte ferme, quel splendide métier de peintre. Maintenant il y a beaucoup de facilité dans ces effets trop identiques : vapeurs du matin, crépuscules, reflets des nues dans les eaux.

Bientôt les formes se perdent. Le métier devient rapide et le mystère du sentiment est rendu par des moyens trop évidents. Nous sentons le procédé de ces toiles trop rapidement préparées avec un jus de ton sombre, frottées bien vite de légères hâchures de couleurs perdues. Certes le sentiment est noble ; mais un simple fusain le donnerait ; l'exécution n'apporte rien. Corot fait alors penser à Carrière. Le grand esprit sans doute, mais quel métier appauvri ; l'exécution est creuse. C'est du Rembrandt sans cette richesse de couleur posée et reposée, sans les dessous de la Bethsabée. La splendide matière de cent chefs-d'œuvre d'Italie, voilà ce qui manque dans de nombreuses compositions de Corot, vers 1865. Ce défaut apparaissait trop dans l'*Étoile du Soir* du musée de Toulouse. Il est plus flagrant dans l'*Orphée et Eurydice*. Les innombrables aurores à Ville-d'Avray deviennent insupportables. On pense, avec regret, à la *vue de la Forêt de Fontainebleau* de 1830 où les troncs des arbres sont si bien dessinés, les terrains si bien bâtis.

Il faut bien le dire : vers 1860 le succès est enfin venu. Corot vend et, pour adoucir l'infortune d'un camarade, pour se livrer à son inépuisable charité, il peint hâtivement des ébauches que se disputent les marchands. Ces toiles, on en a vu partout. La collection Chauchard a de splendides toiles de Millet et quelques jolies séries de Corot ; mais aussi beaucoup de ces étangs entourés de joncs, toiles secondaires qui ne contiennent ni une forte sensation cueillie directement sur nature, ni l'essence de la grande poésie de Corot. Bien vite allons revoir les *vues d'Italie, le Vallon, le Village dans le Morvan.* Allons revoir de la peinture bien ferme et bien serrée... des paysages et aussi des figures de Corot.

Corot a voulu être un paysagiste, mais rares sont ses œuvres où n'apparaisse pas la figure de l'homme. Auprès de cette saulaie, les faucheurs courbés lancent la lame d'acier dans le foin humide. Sous des rameaux pendant sur l'eau du lac jouent des baigneuses, à la chair blanche. Ailleurs, ce sont des paysans qui causent près de la métairie, ou bien une ramasseuse d'herbe au bord de l'étang. Ailleurs une femme porte des fagots. Ainsi presque toute toile s'anime de figures humaines dispersées dans le paysage ; à moins que ne se poursuivent de gracieuses divinités champêtres, à la limite des coudriers.

De là à peindre des figures plus importantes dans la nature, il n'y a qu'un pas. Corot l'a fait. La figure prend même quelquefois un rôle prédominant et, quelquefois, apparaît le corps nu d'une élégante déesse couchée dans l'herbe de la prairie. Admirons cette *Bacchante*, jeune femme délicieuse, mollement allongée devant un paysage. On a pu dire qu'entre le paysage et la charmante beauté la soudure n'est pas parfaite, mais le corps est « d'albâtre et de neige » comme eut dit André Chénier, mais jolis sont les bras ; les pieds délicats. Je ne trouve pas que le modèle pose un peu trop devant le peintre, ainsi que l'affirme Gustave Geffroy. La chair est éblouissante et douce ; il y a une merveilleuse volupté. Ce même Corot que nous venons de voir peindre trop de toiles rapides, comme il retrouve son génie, quand il caresse cette nudité. Le nom de Corrège revient à l'esprit ; on pense aussi à la brune Vénus de Giorgione qui repose de-même dans un paysage. Dans la *Vénus au Bain* sortant de molles vapeurs, ce sont les mêmes qualités et aussi dans la *Vénus qui emprisonne l'Amour*. Corot fait penser à Corrège et à Prud'hon. Quant aux modèles qui posent devant lui, on ne

peut s'empêcher de trouver, il est vrai, qu'ils sont bien de l'époque où nous voici arrivés : le second Empire. La *Bacchante* a peut-être aussi posée pour Carpeaux. Seulement Carpeaux avec son délicieux talent a souvent commis un contre-sens sculptural. Corot peint une nymphe élégante reposant dans la campagne ou une autre rappelant l'amour ; son art est un art de peintre. Les qualités qui commençaient à faire défaut dans les paysages, on les retrouve dans ces tendres et belles figures. Jamais de valeur brutale ; de la plénitude et des nuances. Qualités que l'on retrouve encore dans la *Toilette*, où un corps savoureux donne une complète délectation. Le ventre pétri de lumière est cependant d'un modèle exquis ; les seins sont d'une forme riche et pure. Un bras est relevé sur la tête ; l'autre la soutient ; les jambes sont d'un voluptueux arrangement.

Les figures dont nous venons de parler sont de 1860 à 1870. Nous les avons choisies de préférence pour montrer que les faiblesses des paysages dans cette époque sont compensées par la perfection de ses nudités ; mais toujours Corot avait peint des nus. On a de lui une *Nymphe de la Seine* (1837) endormie dans un paysage et surtout cette *Odalisque romaine*, faite à son troisième voyage en Italie, en 1843. C'était une des œuvres à laquelle tenait Corot. Le corps est solidement établi ; le dessin est arrêté ; on retrouve la trace de l'influence de David. Ingres ou même Degas eussent pu signer l'Odalisque romaine. N'avais-je pas raison de dire que Corot éblouit par sa diversité.

Tout jeune, dans ce même esprit, plein d'acuité, Corot avait peint le portrait de la vieille bonne Fanchette qui n'avait pas voulu se regarder : « Monsieur, vous m'avez faite comme une vieille marchande de pommes... » Corot avait fait

bien d'autres petits portraits d'un caractère très réaliste. Nous avons cité ceux d'Osmond et de Clérambault. Travaillant avec une sévère âpreté, il composait alors des effigies presque cruelles. Corot dessinait en ce temps-là de ce crayon dur dont il faisait des portraits de paysage. Cette implacable analyse dans la peinture des figures, Corot la conserva dans une époque où ses paysages furent délicatement enveloppés. A ce point de vue, une de ses curieuses œuvres, c'est le *portrait de M^me^ Corot*, sa mère. Encore une figure que semble avoir peinte David. Les rides ne sont pas épargnées; la bouche, que l'on sent édentée, creuse des trous dans les joues. La robe est bleue ; le bonnet de dentelles a des rubans roses ; au cou, un ruban violet avec une broche d'or ; les gants sont jaunes. Seul un David ou un Goya eut ainsi peint la décrépitude parée d'une ancienne beauté. Voilà donc ce qu'est devenue, toujours soucieuse d'élégance, M^me^ Corot, la jolie marchande de modes de la rue du Bac, dernière survivante de tant de jeunes femmes, amies de Joséphine de Beauharnais qui, dans la boutique célèbre, étaient venues chercher les coiffures à la mode et les nouveautés du Directoire !... Corot n'avait de tendresse complète que pour la nature ; d'elle il ne dit jamais que la beauté. Regardez encore le portrait de la mariée à la collection Nélaton : grosse maritorne vêtue de blanc et le voile sur la tête. Sans doute ce côté réaliste ne dura pas dans l'œuvre du peintre. Plus tard il ne cherchera plus dans ses figures qu'à exprimer le charme de la vie ; ses modèles apparaîtront alors toutes, fort jeunes, dans des accords de tons pleins de charme, dans des lumières d'un accord discret et exquis. Il s'y prépare dans le *portrait de M^lle^ Charmois*, sa nièce. Il l'a représentée avec son joli visage, ses cheveux noirs, ses petits yeux. La robe est blanche, contrastant avec les mitaines noires. Le bonnet est blanc, garni de bleu et c'est une merveille à part dans cette série de portraits des neveux, des nièces, des amis du peintre.

Il fixait leur ressemblance, avec une sincère fidélité. L'artiste voulait transmettre de définitifs souvenirs. Excellente façon de laisser de belles œuvres, si l'on ajoute, ce qui fut constant chez Corot, cette application naïve dans le travail de chaque jour.

Comment énumérer toutes les figures peintes par Corot, depuis sa jeunesse jusqu'à 1870 où, dans sa vieillesse, il a composé quelques-unes de ses plus ravissantes études. On sait que, s'il exposait ses paysages, il conservait ses figures, jalousement accrochées ou même retournées contre le mur dans son atelier qui n'avait d'autre meuble que ce poêle de fonte auprès de qui sont nés tant de chefs-d'œuvre. Là resta longtemps suspendu un portrait de l'artiste par lui-même. Il était de 1835. C'est une belle tête du peintre atteignant à sa maturité. Le petit bonnet de Corot abrite ses yeux de la vive lumière. L'ombre enveloppe le côté gauche du visage ; le menton est proéminent et massif. Grande autorité et douceur mêlée dans le regard. La veste de toile est d'un blanc accentué. D'une main le peintre tient sa palette ; de l'autre, le pinceau. Cette toile est au musée des Offices. Pleine de finesse dans l'exécution, elle a la solidité d'un Lenain. Dans beaucoup d'autres de ses figures, c'est à Ver Meer que Corot fait songer.

Dans la dernière période, il ne travaille plus que d'après des modèles d'atelier à qui il donne la couleur qu'il veut répandre dans sa composition. A Rome il avait peint maintes études. En 1822 il composait des paysages qu'il ne surpassa pas ; il en fut autrement de ses figures. Ici son talent fut un fruit d'arrière-saison tout doré par un long soleil d'automne. Corot était déjà fort âgé quand il réalisa ses plus belles figures. On sait qu'il leur donna un secret amour. « Les Italiennes de la rue Mouffetard, dit Moreau, alternent dans

la pose, avec les coureuses d'atelier de Montmartre. » Il ajoute : « Son modèle pouvait bouger, il ne le gourmandait point. Les habituées de l'atelier en prenaient à leur aise, telle la petite Daubigny devenue familière à la longue, qui babillait, riait, chantait, ne tenait plus en place. Un jour que quelqu'un critiquait devant lui ce sans-gêne : « Mais c'est justement cette mobilité que j'aime en elle. Moi, je ne suis pas de ces spécialistes qui font le morceau. Mon but est d'exprimer la vie ; il me faut un modèle qui remue. »

La vie, Corot voulait dans ses figures exprimer la vie, mais avec un art plein de transitions nuancées. Corot travaille devant ses modèles avec une attention remplie de plaisirs. C'est bien le même peintre qui a dit toutes les finesses de tons des oliviers de la Villa d'Este et la subtilité des soirs de Tivoli. Dans la moindre figure de Corot, dans la pulpe charmante de ces visages de jeunes femmes, on devine la joie qu'il a eue à les peindre. Voyez cette *Femme à la Toque*, en mi-corps, tenant une mandoline. Le visage a une grandeur et une régularité digne d'une figure de Raphaël ; les mains sont traitées avec une douceur de modelé qui ressemble à une caresse. Cette figure est de 1850, année où le peintre signa le merveilleux *Port de La Rochelle*. De 1850 à 1874 où est peinte *la Dame en Bleu* qui est au Louvre et que Degas mettait si haut, quelle suite d'œuvres exquises ! D'un modèle assis sur une chaise, à l'atelier et regardant éclairée de dos, une toile, il fait une peinture charmante. L'inspiration n'est pas infiniment variée, mais le métier est d'une finesse accomplie. Une femme que l'on devine fort belle, quoiqu'elle soit dans l'ombre, tient d'une main un instrument de musique ; de l'autre, elle s'appuie sur un chevalet. La robe est parfaitement étudiée, avec ses plis bien dessinés, dans un enveloppement plein de douceur ; les épaules grasses qui se penchent sont atteintes par la lumière. Le chatoiement des ombres et des tons clairs est d'une harmonie sans défaut.

Les cheveux sont d'un beau noir. Si Corot a peint pour le plaisir de peindre, c'est dans cette étude d'intérieur. Quelle savoureuse matière. Admirez la blancheur de ce dos et, par quels degrés insensibles, l'ombre entoure ce visage deviné. Des plaisirs semblables, presque toutes les études d'atelier de ce temps nous en réservent. D'une tête quelquefois sans attrait, par la science des valeurs, par la disposition d'un éclairage plein de nuances, par une autorité douce et exquise, Corot a tiré des merveilles.

⧈

On a ce mot du peintre : « Je peins une poitrine de femme tout comme je peindrais une vulgaire boîte au lait. » Est-ce tout à fait sûr ? Il admirait passionnément la beauté féminine ce vieux Corot qui va au théâtre, se plaît au spectacle des ballets, fréquente autant l'Opéra-Comique pour entendre l'*Orphée* de Glück que pour admirer les costumes des spectatrices, les splendides épaules, les bras posés au bord d'une loge. La beauté féminine, il s'en défend encore, maintenant qu'il a soixante et dix ans. Il est vert et robuste ; il sait jouir de la vie comme jadis à Rome et à Tivoli, et sans doute, a-t-il encore plus d'une jeune maîtresse ; mais la peinture, il ne met rien au-dessus. Jamais il n'a peint, avec plus d'allégresse, des tons gris et argentés : les délices qu'il a goûtées jadis en Italie, en dressant des cyprès sur un beau ciel, voilà qu'il les retrouve en promenant son pinceau fin sur des visages, sur des robes dans des intérieurs. Il est moins grandiosement lyrique, il est plus résolument peintre que dans ses Aurores et ses Soirs. Dans ses figures il rappelle et Ver Meer et Chardin. En doutez-vous ? regardez ces deux jeunes bretonnes. Une timbale bleue et brillante, une pêche riche et veloutée, la tête d'un enfant qui joue au toton, ce sont façons pour Chardin de rendre la vie, mais

aussi prétexte à pure peinture. Avec un plat posé, une boîte au lait on peut exprimer des merveilles et éblouir. Ainsi travaillait dans son atelier, à ces études qu'il ne montrait pas, le père Corot. Il faisait maintenant de la peinture pour de la peinture, comme il n'en avait peut-être pas fait sauf en Italie, dans sa longue vie de travail. Regardez une de ses plus belles toiles : *La Lecture*. Comme la jeune fille lit, sans doute attentivement, mais surtout quels délicieux rapports de tons ; comme la manche blanche s'enlève sur le corsage noir. Est-ce à cause de ces qualités, où se révèlent des mérites de pur peintre, que Corot, peintre de figures, est maintenant, quelquefois, mis au-dessus de Corot paysagiste ? Ce sont là de puérils jeux. La *Femme à la Perle*, c'est un chef-d'œuvre ; mais le *Port de la Rochelle*, avec ses maisons rouges qui faisaient l'admiration de Renoir, mais la *Villa d'Este !* On peut aller, à la salle des États, de la *Danse des Nymphes* à la *Femme à la Perle*. Pourquoi, par des comparaisons, gâter notre plaisir ? Quel est le plus parfait ? Dans la figure, on peut longtemps admirer les accords des bleus assourdis, des jaunes légers de la robe, le pur dessin de la figure, celui de la bouche et la ligne des mains. Cette perfection pensive pleine d'un beau mystère rappelle le Vinci. Mieux encore, elle fait penser à Prud'hon.

⧈

Corot a maintenant soixante-quatorze ans. Que de mondes, que de sociétés n'a-t-il pas entendu s'écrouler autour de lui ! Depuis longtemps sa mère, la belle marchande de modes, est morte et son père qui n'a jamais cru au talent de son fils. Ne crut-il pas, le jour où Camille fut décoré, que la décoration était pour lui, le capitaine de la garde nationale. Cependant le tendre Camille ne cessa de l'adorer. Il garda la maison de Ville-d'Avray, en indivision avec sa sœur. Il

y retourna toujours travailler et passer de nombreux jours d'été. Maintenant Corot a vu la guerre de 70 et l'écroulement de Sedan. Ces événements formidables n'atteignent pas le délicieux bonhomme : le peintre de la nature. En évoquant les berges d'une rivière à l'automne, il oublie les laideurs de la vie, et, aussi, en peignant ses adorables figures. La nuance d'un ciel, la beauté de la chair des femmes, voilà ce qui ne périt pas. Si Corot n'avait évoqué que sa douce nature, il serait un génie où l'on ne sent pas vivre une époque. Il est de son temps par ses figures féminines, par les costumes de ses modèles, comme la *Dame en Bleu* qui est vêtue comme une femme de Renoir. D'ailleurs quelques visages de Corot, quelques figures de Renoir qui aima tant Corot, c'est ce que l'art français a produit de plus délicieux dans cette période de la fin du second Empire qui se continue jusque vers 1875. Corot, Renoir, Carpeaux ont dit toute la grâce féminine de leur temps.

Corot voulut être un paysagiste : ce fut sa première, sa dernière ambition. Durant le siège de Paris, il peint encore des nymphes. L'argent qu'il gagne, il le répand de suite. Secourir une infortune, quelle joie pour ce cœur sensible ! Après le siège il retrouve sa nature. Il rejoint, chaque année, ses fidèles amis, les Robault qui, à Arras, lui font une autre famille où il est heureux de vivre. Le père Corot, comme jadis à Tivoli, le soir encore chante le refrain. Il peint avec son fidèle ami Dutilleux, le gendre de Robault. Il est toujours l'homme de la contemplation. Les nuits de juillet, à la campagne, sont pour lui un enivrement. Il admire « les pluies d'étoiles ». Il continue, avec la même passion, à planter son chevalet devant le motif. Il travaille à Douai en 1871. Il écrit en s'amusant : « Je mets la dernière main au beffroi de Douai, œuvre splendide ». Œuvre splendide : il avait raison, le père Corot. Allez à la collection Thomy-Thierry voir cette toile : elle est parmi les plus belles. Le merveilleux vieil-

lard, près de la mort, avait repris sa grande manière. Le *Beffroi de Douai* vaut le *Port de La Rochelle* et les *vues d'Avignon*. Les maisons jaunes et grises sont à leur place. L'éternelle jeune lumière joue sur les vieilles pierres. Ces taches des anciennes boutiques, ce tendre air désuet, ce géranium à une fenêtre de la tour, ces toits, cette charmante rue de province ; c'est un vrai poème que le peintre adresse encore à la lumière. Il n'a perdu aucune de ses qualités : Le beau dessin, la mise en place et la fine atmosphère. Ce ciel qui fait corps avec les monuments résume tout l'art du peintre : sa finesse et son style.

Belle fin d'une belle vie que celle qui s'achève ainsi dans le travail. Rien ne peut détruire l'optimisme de l'artiste. Sans doute sentant que la fin peut bien arriver, lit-il *Epictète* et l'*Imitation*. Mais le jour, nouveau labeur. Robault cite de lui ce mot, conservé par Moreau : « Lorsqu'on a fait deux ou trois études médiocres, la bonne profite, sans qu'on s'en doute, de ce travail, en apparence stérile. » Il repart encore ; à soixante-seize ans il peint à Fontarabie. Il écrit : « Voyez-vous la franchise de ces verts ? Je n'ai jamais fait cela jusqu'à présent. Il faut qu'un ouvrier travaille jusqu'au bout. » Sans cesse il réfléchit sur les valeurs d'un paysage, prend des notes sur ses carnets, travaille comme s'il avait tout à apprendre. Il peut dire de lui, avec un juste orgueil : « Il est plus facile de trouver une note originale que de persévérer ! » Corot, lui, persévéra ; il unit toujours sa science et son intuition. Il est, jusqu'à la fin, ennemi de tout dogmatisme : « Oui, je mets du blanc dans tous mes tons, dit-il, mais je ne le fais pas par principe. » Sa croyance à la vertu de l'instinct est admirable ; mais ne peut l'avoir que celui qui a bien étudié et qui est, en tout, raisonnable.

La fin du grand peintre fut digne de sa vie. Sur son lit, il peint encore. Citons ce mot rapporté par Moreau : « Il me semble que je n'ai jamais su faire un ciel. Ce que

j'ai devant moi est bien plus rose, profond, transparent ! Ah ! que je voudrais vous montrer ces immenses horizons ! » Rappelons-nous Corot, commis drapier : rue Saint-Honoré ; il peignait des paysages ; il en peignit jusqu'à soixante-dix-huit ans. Corot, né à Paris, adorateur de Virgile et de Glück, c'était un paysan. Il mangeait, chaque matin, de la soupe à son réveil. Ce jour-là, nous conte son excellent biographe, il dit : « C'est inutile aujourd'hui : le Père Corot déjeune là-haut ». Le bonhomme trouva la mort naturelle. Peut-être lui sourit-il, comme il avait souri à la nature. Il avait su délicieusement vivre. Tous les plaisirs doivent s'achever. Quelle sagesse dans cette longue vie ! Corot mourut en 1875.

⧈

Pour bien comprendre la grandeur de l'œuvre de Corot, allons au Louvre une dernière fois. Regardons le *Jardin Farnèse* et le *Pont de Narni* qui est une de ses plus belles toiles. Entre toutes les manières du peintre celle-ci n'est-elle pas une des plus parfaites ? Le tableau, c'est à la sortie de la vallée, la grande plaine toute bleue. Un autre peintre aurait creusé une perspective : d'où menace de trous. Chez Corot, la pâte enchantée relie toutes les parties de l'horizon. Il n'y a pas de cassure dans l'harmonie. Cette composition va, des premiers plans aux derniers, sans qu'on souffre des éloignements successifs. Corot n'a jamais réalisé plus riche matière. Elle est fine et solide. Cézanne semble l'avoir étudiée. Mais voici le *Vallon*, de la collection Thomy-Thierry. Admirons cette combe où l'on sent la souplesse de l'herbe, la dureté de la terre et, plus loin, ce chef-d'œuvre de la vieillesse, le *Beffroi de Douai*. Allons voir encore danser les *Nymphes* à l'aurore ; admirons le regard, l'ovale du visage, les mains de la *Dame à la Perle*. Ailleurs, contemplons le *Souvenir de Mortefontaine*, et, non, loin la *Dame en Bleu*,

appuyée, pensive, sur le vernis noir du piano, avec ses bras délicats, sa robe dont les plis et la couleur sont des merveilles. Regardons encore. Une œuvre aussi diverse suffirait à la gloire d'un homme. Ce n'en est qu'une partie. Il y a des manières qui ne sont pas représentées au Louvre ; par exemple, ces compositions de 1830 où le peintre, dans ses scènes antiques, rejoint Poussin et je songe aussi à ce *Cavalier sur une Route montante* qui ressemble à un primitif italien et enfin à ce divin *Concert* qui rappelle le Corrège.

Quand on a fait cette promenade dans l'œuvre du peintre, passant d'une toile de 1822 à une de 1875, ce qui frappe le plus c'est la qualité de la grandeur sereine qui anime l'œuvre. Elle est partout. On trouve une confirmation de cette sérénité dans les lignes que Delacroix a écrites sur le paysagiste. Il faut remarquer que deux grands lyriques aussi différents n'étaient pas faits d'abord pour se comprendre : ils ne s'admirèrent qu'assez tard. Le passage de Delacroix est à relire ; il montre son intelligence, il met en lumière l'esprit de Corot : « Son grand baptême du Christ (de Saint-Nicolas-du-Chardonet) est plein de beautés naïves, ses arbres sont superbes. Je lui ai parlé de l'arbre que j'ai à faire dans Orphée. Il me dit d'aller un peu plus devant moi et en me livrant à ce qui viendrait (confirmation de la confiance de Corot en l'inspiration). C'est ainsi qu'il fait la plupart du temps. Il n'admet pas qu'on puisse faire beau en se donnant des peines infinies. Titien, Raphaël, Rubens ont fait facilement. Nonobstant cette facilité il y a toutefois un travail indispensable. Corot creuse beaucoup sur un objet. » Puisque nous voyons le sentiment de Delacroix sur Corot, notons que, de plus en plus, Corot l'a admiré. Souvent il a dit à ses intimes : « C'est un fameux homme. »

Ce qui fait la beauté d'un tableau de Corot, c'est sa composition. « Il y a, chez lui, écrivait Baudelaire en 1859, une infaillible rigueur d'harmonie et un profond sentiment de la construction. Sa couleur n'apparaît trop douce et sa lumière crépusculaire que, par contraste, avec les peintures criardes qui l'entourent. » Ce n'était d'ailleurs pas la première fois que Baudelaire louait la composition colorée de Corot. « Corot compose parfaitement bien. Ainsi, dans *Homère et les Bergers* rien n'est inutile ; n'est à retrancher ; pas même les deux petites figures causant dans le sentier. Les trois petits bergers avec leur chien sont ravissants, comme les bouts d'excellents bas-reliefs qu'on retrouve dans certains piédestaux... » Or, cette composition que Baudelaire jugeait excellente, on la retrouve dans toutes les toiles. Voici par exemple le *Pont de Limay* (1872). Tâchez d'enlever à gauche les peupliers avec leurs ombres qui mettent en lumière toutes les valeurs de droite ou de détacher les îlots des saules, le moulin, et, de l'autre côté, ce village où la jeune lumière fait scintiller la rosée des toits, et, de cette matière sans dureté où le matin s'épanouit, la douceur du ciel. Merveilleux poème, peinture subtile, nuancée où la forme est couleur. Renoir a puisé là ses leçons. C'est parmi les novateurs un de ceux qui ont le mieux compris ces toiles où la lumière naît, se renouvelle perpétuellement. Le *Pont de Limay*, c'est une ode au soleil qui renaît, à la tendresse des matins, au bel été sur la terre. Aussi Renoir peut-il dire en regardant un paysage : « Il n'y a que Lorrain, Corot et Cézanne qui auraient pu le peindre. » Corot a atteint ce point parfait d'équilibre où la tradition ouvre la porte aux novateurs, où les novateurs trouvent des raisons d'un ordre classique. Mais quel délicieux classicisme !

Cette manière de composer et cette poésie aussi, c'est par

quoi Corot a différé des paysagistes de Barbizon. Pour Rousseau il n'y a pas de mythologie. C'est une sorte de Ruisdaël du XIXe siècle. Il peint les grands mouvements de l'atmosphère, les montagnes âpres, la forêt dénudée en hiver et, aussi, en automne, les chênes dorés par les gelées de novembre. Il dit la mare sous un ciel orageux. Comparez sa route dans la forêt de Fontainebleau avec celle de Corot. Le temps est chargé et sombre ; soudain s'illumine un ciel dont la lumière presque dramatique éclate sur une clairière mouillée, tandis que tourbillonnent les dernières feuilles. Rousseau c'est, enfin, purement un homme du XIXe siècle, un méditatif seul devant la nature qui voit la terre sans dieux, qui sent l'éternel écoulement des choses. Dans sa peinture tout naît et tout meurt. Il y a un panthéisme puissant dans son art. Il aime le silence des bois, les landes tristes où, près des marécages, pacagent les bœufs. Sous ces chênes éternels aux branches si bien construites, on sent que notre vie humaine est passagère. Quelle différence entre Corot et Millet. Le premier a peint de délicieuses églogues, le second de sombres bucoliques. Corot ne s'intéresse qu'en passant aux travaux des paysans. Il est certain qu'il n'a pas vu, quand octobre finit, la magnificence de la terre retournée par les nouveaux labours, ni les grands gestes du semeur qui, du matin au soir, compte, à pas mesurés, son champ et lance le grain, de son poing ouvert. Le paysan de Millet rentre ensuite chez lui ; il mange sa soupe au coin de son feu, avec sa femme et ses enfants. Ses moindres gestes sont humbles et sacrés. Quand Corot peint une église, c'est une église dans la lumière, entourée de beaux arbres. Voyez une église en pierre de Millet ; on songe à ceux qui y ont été baptisés, à ceux pour qui a retenti le « Dies iræ » et qui reposent auprès. Quelle gravité ! Chez Millet l'homme gagne son pain à la sueur de son front ; le bûcheron a la hache à la main ; le paysan lutte contre la terre, contre la mort. Ses figures sombres, peintes avec

du noir et de l'or, sont plus hautes que nature. Millet est un réaliste et un romantique ; il fait penser, ce grand Normand, à ce grand normand d'Aurevilly. Et Courbet ? Ses arbres, quand on les compare à ceux de Corot, semblent bâtis à la truelle. Une ombre lourde et glacée coule sous le granit où glisse le torrent. Jamais ne s'y baignent les Déesses. Sous ces arbres pesants, rendus dans une peinture superbe, si un nu se montre, c'est le corps solidement rablé d'une corpulente paysanne.

M. Paul Jamot a publié une forte étude où il marque la différence entre Corot et les paysagistes de 1830. « Corot, dit-il, n'a jamais cessé de croire qu'un des plus beaux thèmes offerts à un peintre était de composer un accord des arbres, de la couleur du ciel et des jeux de la lumière, avec une poétique légende ou simplement avec de gracieuses figures dansantes ou méditantes. » M. Jamot montre aussi fort bien la parenté qui unit Corot à Poussin, à Claude Lorrain. Comme eux il sut assembler des paysages et des figures.

Faut-il égaler Corot à Poussin ? Non, car Corot n'a pas eu cette régulière grandeur, cette riche substance picturale, cet étonnant métier puisé aux bonnes sources, chez Raphaël et chez Titien. Poussin connaissait tous les secrets de l'exécution ; il s'appuyait sur une science qu'aucun peintre n'a eu au XIX^e^ siècle. Corot a eu le privilège (mais aussi quel dangereux privilège !) d'apprendre seul, devant la nature ; puis d'apporter dans son atelier le butin cueilli et d'en faire, à sa façon, des tableaux. Il a connu la solitude des grands lyriques du XIX^e^ siècle. Il est vrai qu'il y puisa son bonheur. Faut-il comparer Corot à Claude ? Le génie du Lorrain, tel que le révèlent ses peintures et ses extraordinaires dessins, c'est l'incomparable point de perfection, animée par le génie, où a atteint l'art du paysage français. Poussin et Lorrain sont comme des dieux s'ils peignaient. Si Corot n'a pas peint comme un Dieu, il le fit comme un

mortel souvent inspiré par les dieux. Il a dit l'harmonie de la nature ; il a augmenté la poésie dont se consolent les jours des hommes. Son concert où des jeunes filles jouent dans un bois sur des instruments de musique me fait comprendre qu'il ait adoré Mozart. Et cependant ce musicien de la couleur, ce poète est plus grand encore d'avoir été un vrai peintre : d'être l'égal de Ver Meer et de Chardin.

Faire songer à Poussin, au Lorrain, à Ver Meer, à Théocrite, à Virgile, à Glück, à Mozart, quel est, sauf Delacroix (qui rappelle Rubens, Véronèse, Shakespeare, Dante, Byron), le peintre du XIXe siècle qui puisse faire songer à tant de génies. Ce qu'il y a de curieux c'est que Corot qui n'avait rien d'un intellectuel y arrive par un art tout direct, mais qui exprime la nature, son mystère et sa lumière. Comme il fut naturel ! Les Muses l'en ont récompensé. Elles ont donné un prix éternel à son ingénuité !

Avais-je tort ou raison de le comparer à La Fontaine ?

---

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE


HENRI DUMESNIL — *Corot, souvenirs intimes*, in-8° (1875).

MAURICE HAMEL — *Corot et son œuvre*, 2 vol. in-4° (1905).

ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON. — *Histoire de Corot et de ses œuvres*, in-4° (1905).

E. MOREAU-NÉLATON — *Le roman de Corot*, in-4° (1914).

ALFRED ROBAUT — *L'œuvre de Corot*, catalogue raisonné et illustré, orné de dessins et croquis originaux du maître. 4 vol. et tables. in-4° (1905).

ÉMILE MICHEL — *Corot*, in-8° (1905).

# TABLE DES PLANCHES (1)


PLANCHE 1
COROT A SON CHEVALET 1825
*(Collection Moreau-Nélaton. Musée du Louvre)*

PLANCHE 2
PEINT A FONTAINEBLEAU 1824

PLANCHE 3
LE COLISÉE 1826
*(Musée du Louvre)*

PLANCHE 4
VUE DE ROME 1826-27

PLANCHE 5
LE PONT DE NARNI 1826-28
*(Musée du Louvre)*

PLANCHE 6
LA TRINITÉ DES MONTS 1826-28
*(Musée du Louvre)*

PLANCHE 7
ILE ET PONT SAN BARTOLOMEO 1826-28
*(Collection H. Rouart)*

PLANCHE 8
VUE DU CHATEAU SAINT-ANGE 1827

PLANCHE 9
PROMENADE DU POUSSIN 1827
*(Collection Paul Jamot)*

PLANCHE 10
MON AGAR 1829
*(Collection Moreau-Nélaton. Musée du Louvre)*


(1) Les photographies des œuvres reproduites dans ce volume proviennent pour les planches 2, 3, 4, 7, 12, 16, 17, 24, 26, 30, 32, 33, 34, 36, 38, 39, des ateliers Druet, pour les planches 1, 5, 8, 10, 15, 21, 23, 31, 37, des ateliers de M. Bulloz, pour les planches 11, 14, 22, 27, 28, 29, des ateliers de M. Giraudon, pour les planches 6, 9, 19, 35, 40 des ateliers des Archives photographiques, pour les planches 13, 18, 20, 25, des ateliers de M. Braun,

PLANCHE 11
ALEXINA LEGOUX 1830
*(Musée des Arts Décoratifs)*

PLANCHE 12
PIAZZETTA 1834

PLANCHE 13
GÊNES 1834
*(Collection Chéramy)*

PLANCHE 14
COROT A LA PALETTE 1835

PLANCHE 15
LE JARDIN DE LA CHARTREUSE 1836
*(Collection Moreau-Nélaton. Musée du Louvre)*

PLANCHE 16
VILLENEUVE-LES-AVIGNON 1836
*(Collection Moreau-Nélaton. Musée du Louvre)*

PLANCHE 17
NYMPHE DE LA SEINE 1837

PLANCHE 18
MOISSONNEUSE 1838

PLANCHE 19
MADAME DESBROCHERS 1838

PLANCHE 20
DÉMOCRITE ET LES ABDÉRITAINS 1841
*(Musée de Nantes)*

PLANCHE 21
SITE D'ITALIE 1842
*(Musée d'Avignon)*

PLANCHE 22
LA VILLA D'ESTE 1843

PLANCHE 23
LA DANSE DES NYMPHES 1850
*(Musée du Louvre)*

PLANCHE 24
PAYSANNES DE MUR 1850

PLANCHE 25
PORT DE LA ROCHELLE 1851

PLANCHE 26
LE VALLON 1850-1860
*(Musée du Louvre)*

PLANCHE 27
ROUTE DE SÈVRES 1855
*(Collection Thomy-Thierry. Musée du Louvre)*

PLANCHE 28
LE CONCERT 1857
*(Musée de Chantilly)*

PLANCHE 29
EFFET DU MATIN 1860
*(Musée de Lille)*

PLANCHE 30
FILLETTE A SA TOILETTE 1860

PLANCHE 31
CASTEL GANDOLFO 1864
*(Musée du Louvre)*

PLANCHE 32
JEUNE FEMME A LA ROBE ROSE 1865-70

PLANCHE 33
LE BATELIER ET LA PAYSANNE ABAISSANT UNE BRANCHE 1865-70

PLANCHE 34
VILLE D'AVRAY 1865

PLANCHE 35
LA FEMME A LA PERLE 1866
*(Musée du Louvre)*

PLANCHE 36
L'ATELIER 1866
*(Collection Camondo. Musée du Louvre)*

PLANCHE 37
LE PONT DE MANTES 1868-70
*(Collection Moreau-Nélaton. Musée du Louvre)*

PLANCHE 38
TÊTE DE JEUNE ITALIENNE 1870

PLANCHE 39
BEFFROI DE DOUAI 1871

PLANCHE 40
LA DAME EN BLEU 1874
*(Musée du Louvre)*

BIBLIOTHÈQUE D'ART

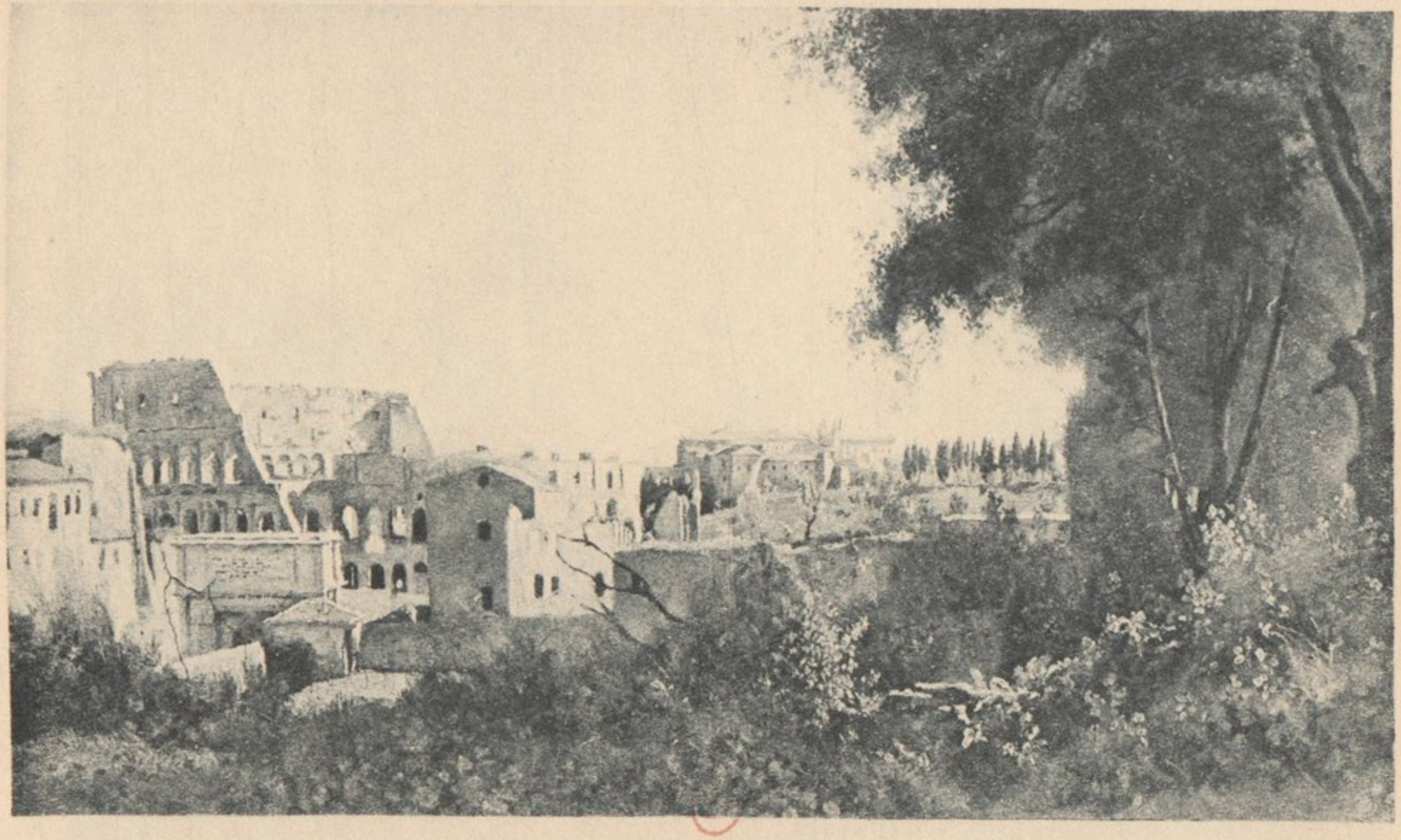
COROT A SON CHEVALET

*Corot at his easel.* *Corot al cavaletto.*
*Corot an seiner Staffelei.* *Corot al caballete.*

PEINT A FONTAINEBLEAU

*Painted at Fontainebleau.*
*In Fontainebleau gemalt.*

*Dipinto in Fontainebleau.*
*Pintado en Fontainebleau.*



LE COLISEE

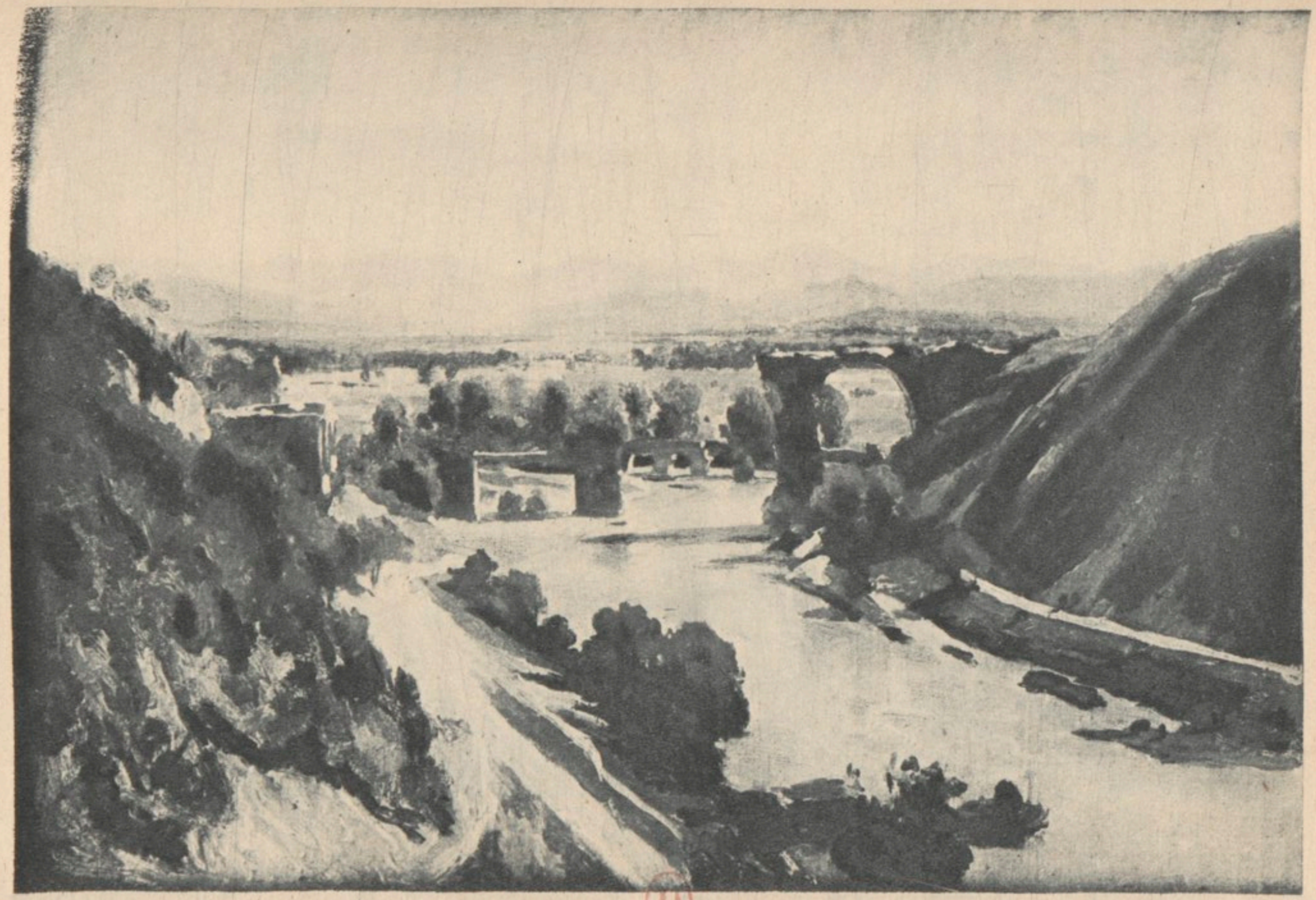
*Coliseum.*
*Das Colosseum.*

*Il Colosseo.*
*El Coliseo.*

VUE DE ROME

*View of Rome.*
*Ansicht aus Rom.*

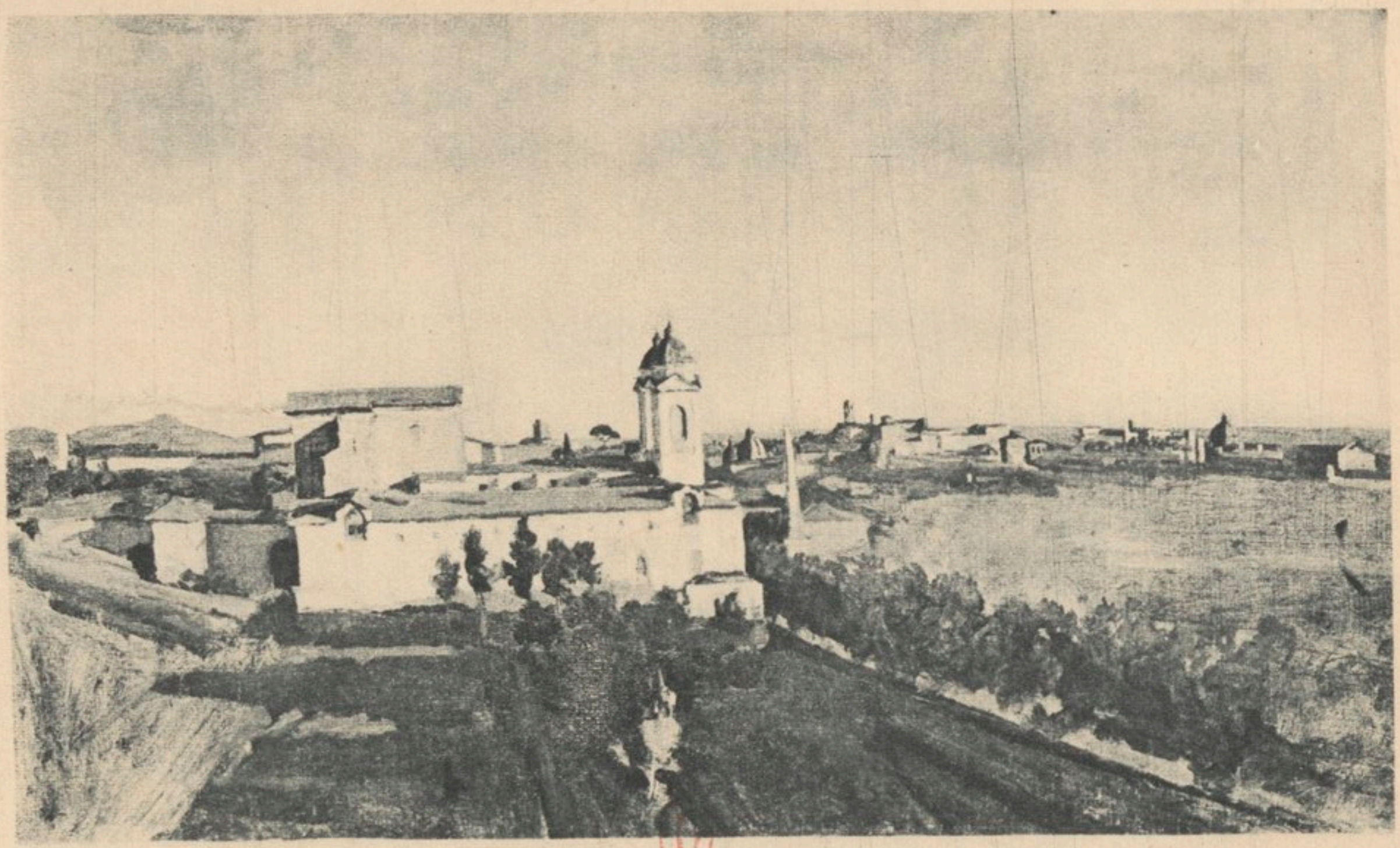
*Veduta di Roma.*
*Vista de Roma.*



LE PONT DE NARNI

*Narni Bridge.*
*Die Brücke von Narni.*

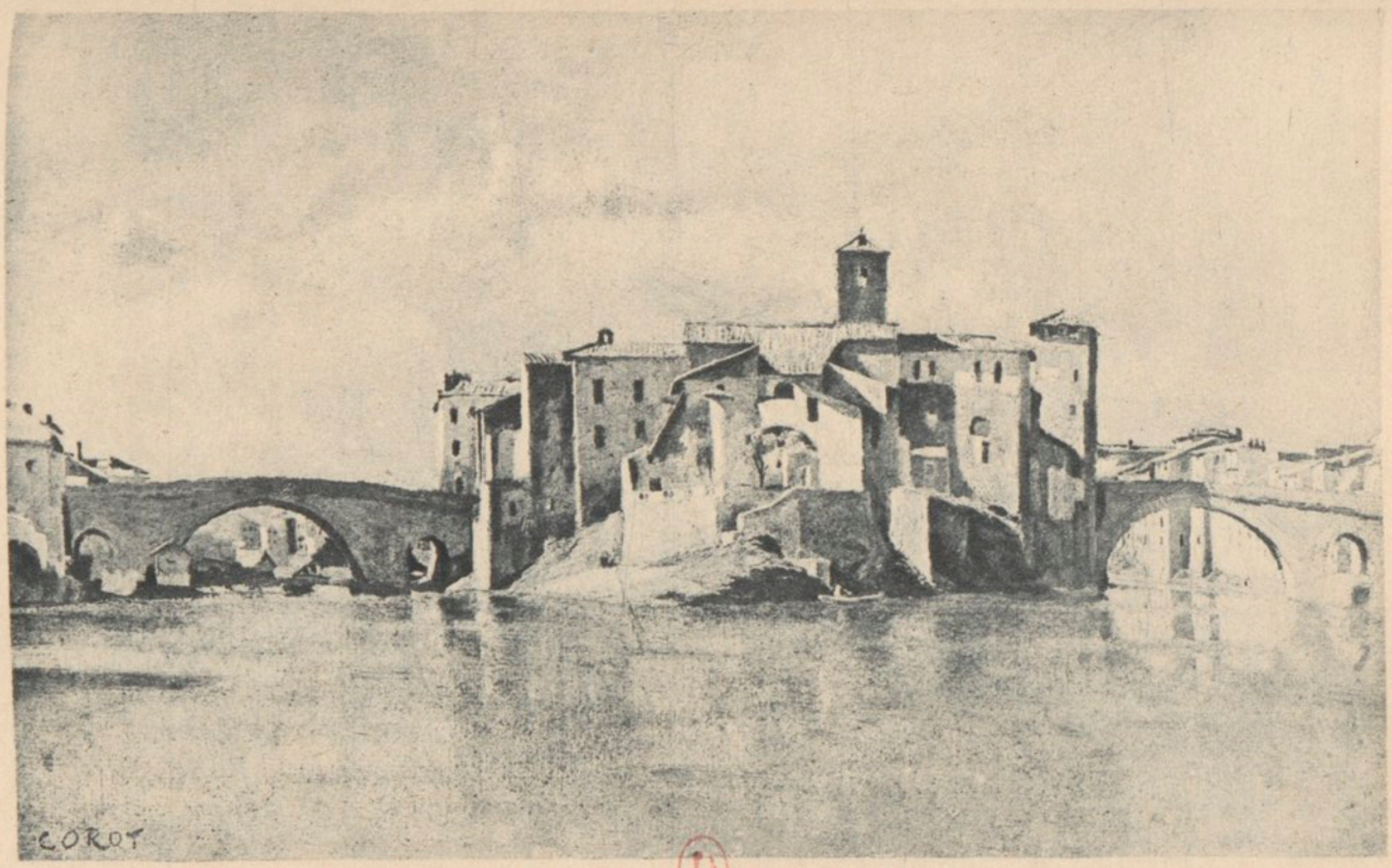
*Il ponte di Narni.*
*El puente de Narni.*



LA TRINITÉ DES MONTS

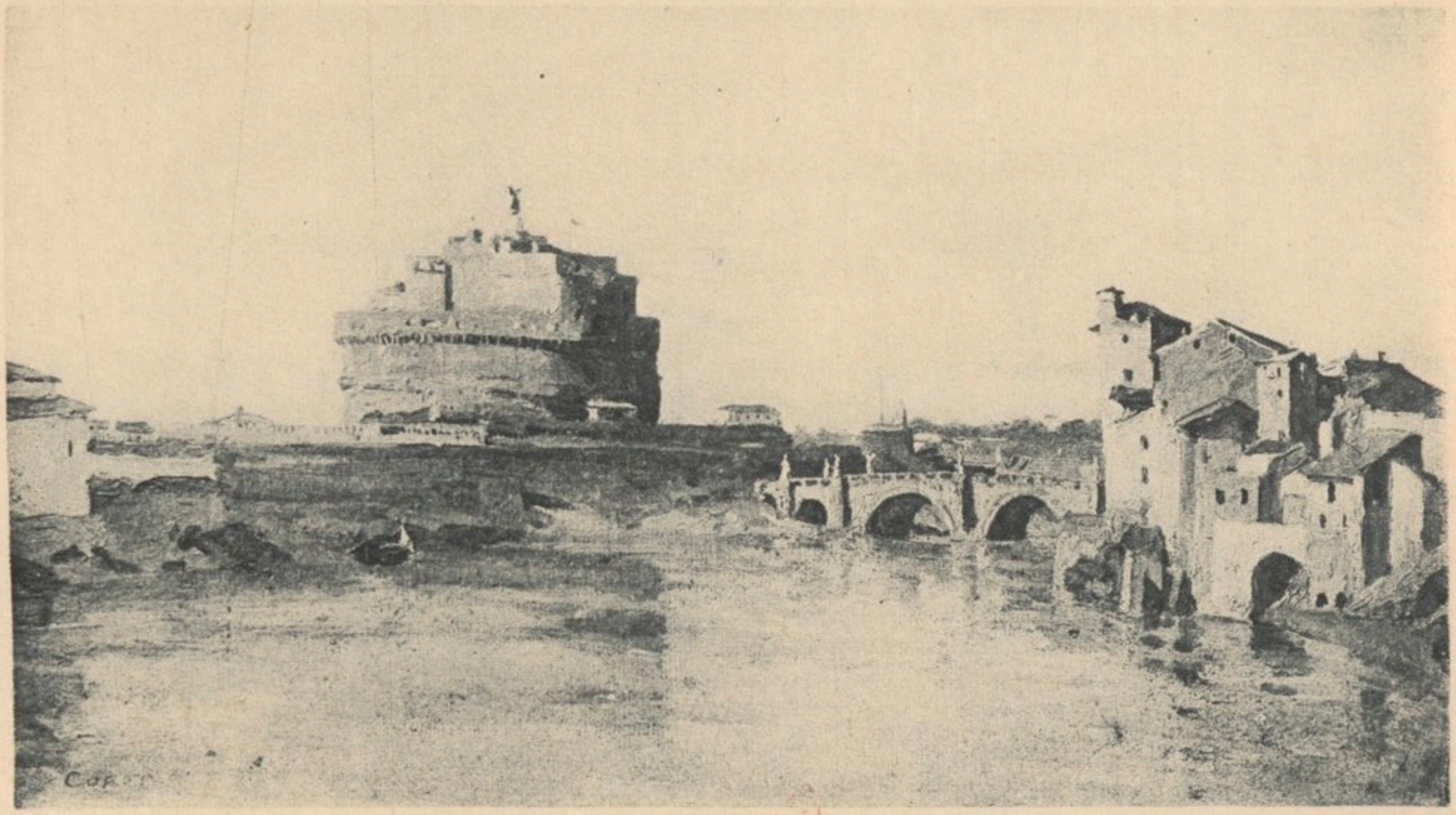
*La Trinita dei Monti.*
*La Trinita dei Monti.*

*La Trinità dei Monti.*
*La Trinidad de los Montes.*




ILE ET PONT SAN BARTOLOMEO

*San Bartolomeo Bridge and Island.*
*Insel und Brücke von San Bartolomeo.*
*Isola e ponte di San Bartolomeo.*
*Isla y puente de San Bartolomé.*



VUE DU CHATEAU SAINT-ANGE

*View of Castel Sant'Angelo.*
*Ansicht des Schlosses Saint-Ange.*
*Veduta del Castello Sant'Angelo.*
*Vista del Castillo de Saint-Ange.*

PROMENADE DU POUSSIN

*Poussin Walk.*
*Poussin Promenade.*

*Passeggiata del Poussin.*
*Paseo del Poussin.*

MON AGAR

*My Agar.*
*Mein Agar.*

*Il mio Agar.*
*Mia Agar.*

ALEXINA LEGOUX

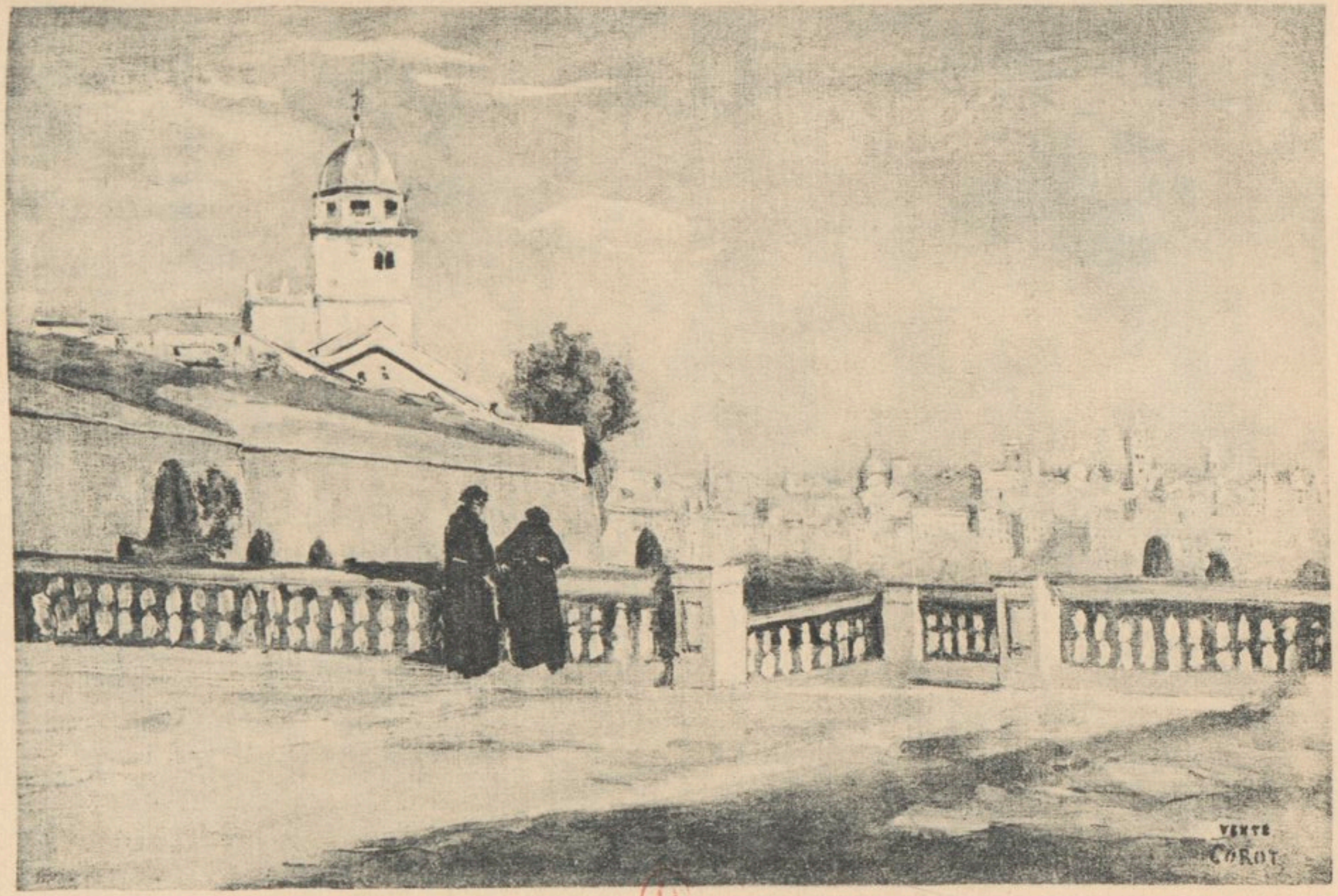
*Alexina Legoux.*
*Alexina Legoux*

*Alexina Legoux.*
*Alexina Legoux.*

PIAZZETTA

*Piazzetta.*
*Piazzetta.*

*Piazzetta.*
*Plazoleta.*



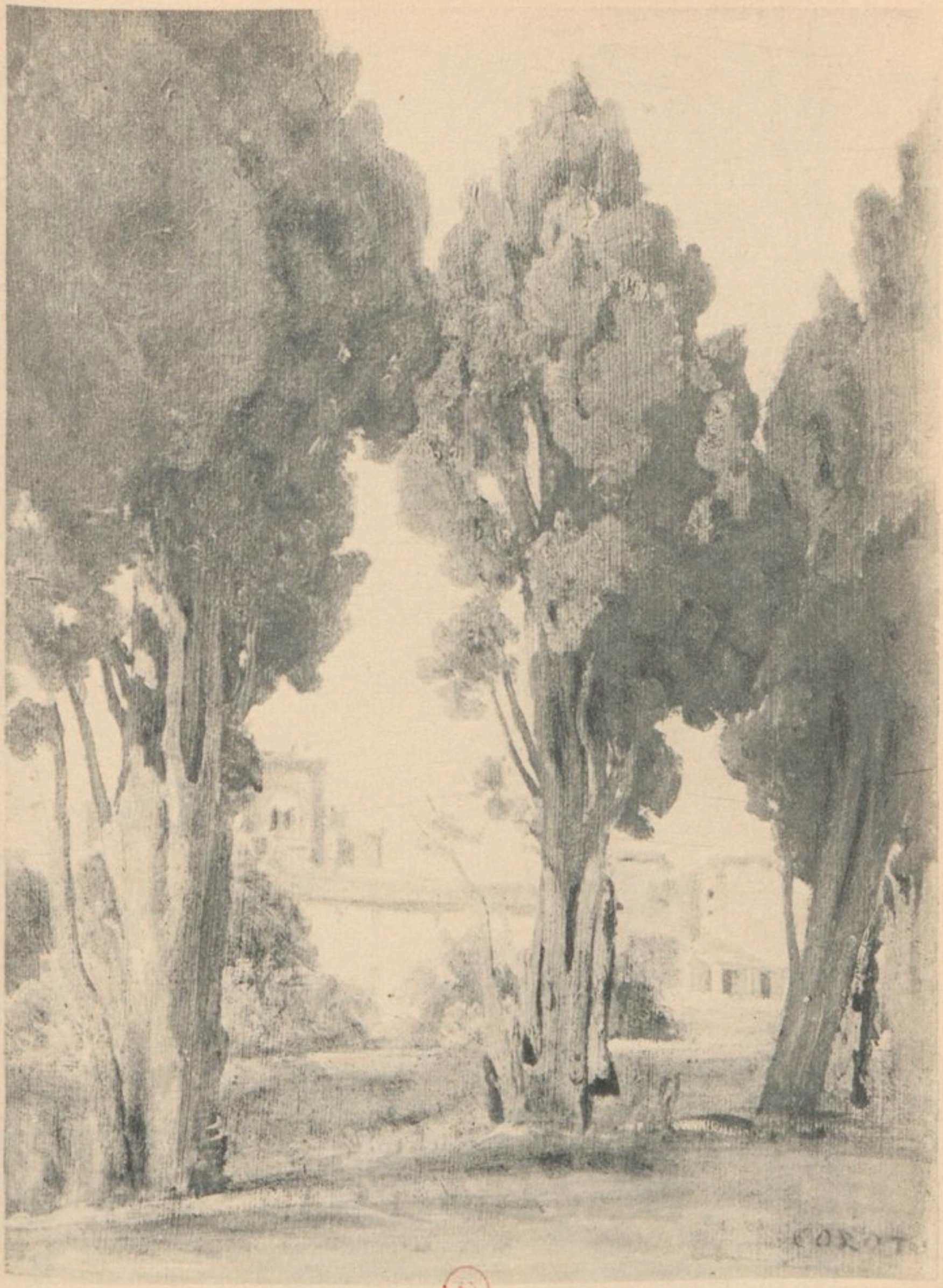

GÊNES

*Genoa.*
*Genua.*

*Genova.*
*Génova.*

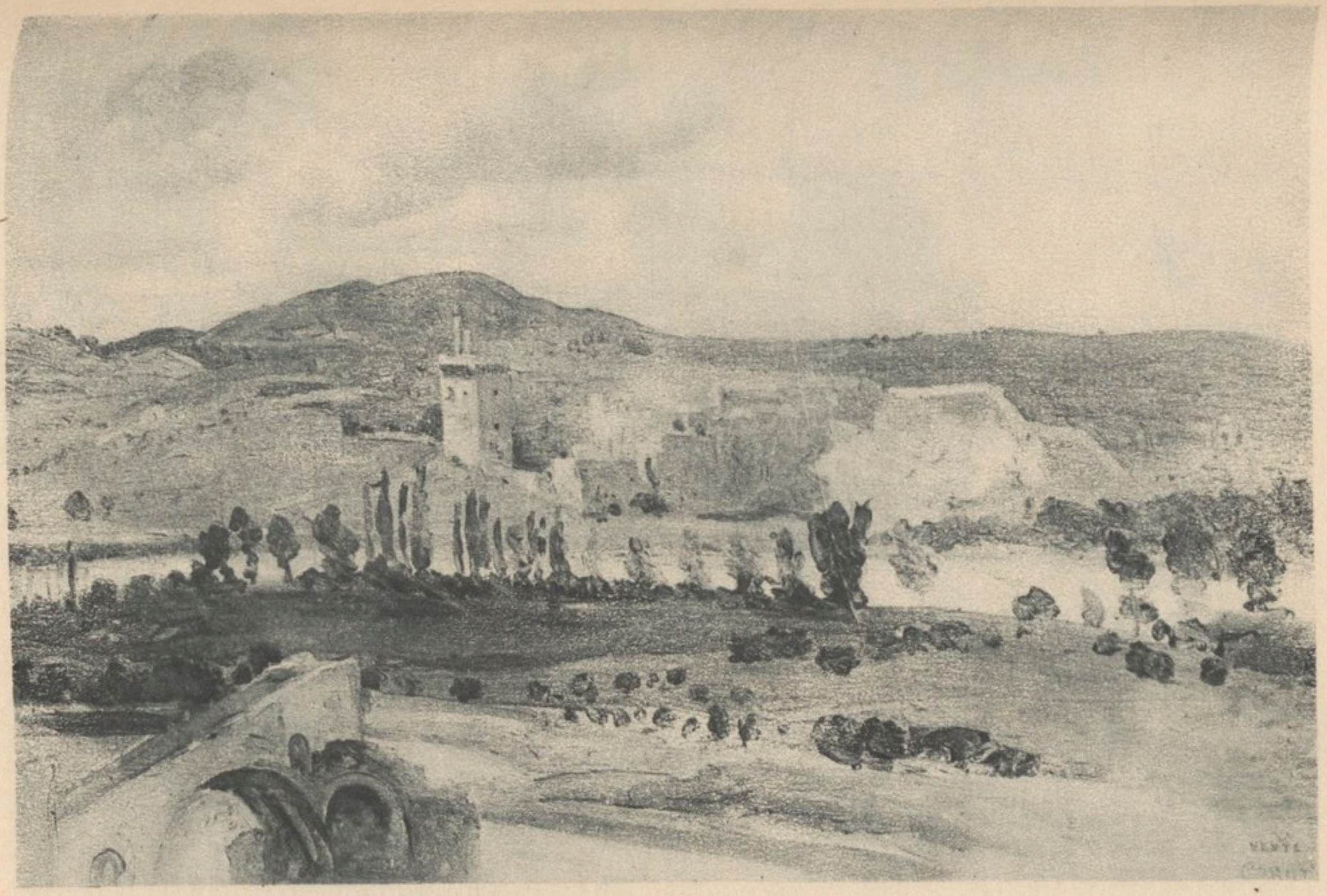
COROT A LA PALETTE

*Corot with a palette.*
*Corot mit dem Farbenbrett.*
*Corot colla tavolozza.*
*Corot a la paleta.*



LE JARDIN DE LA CHARTREUSE

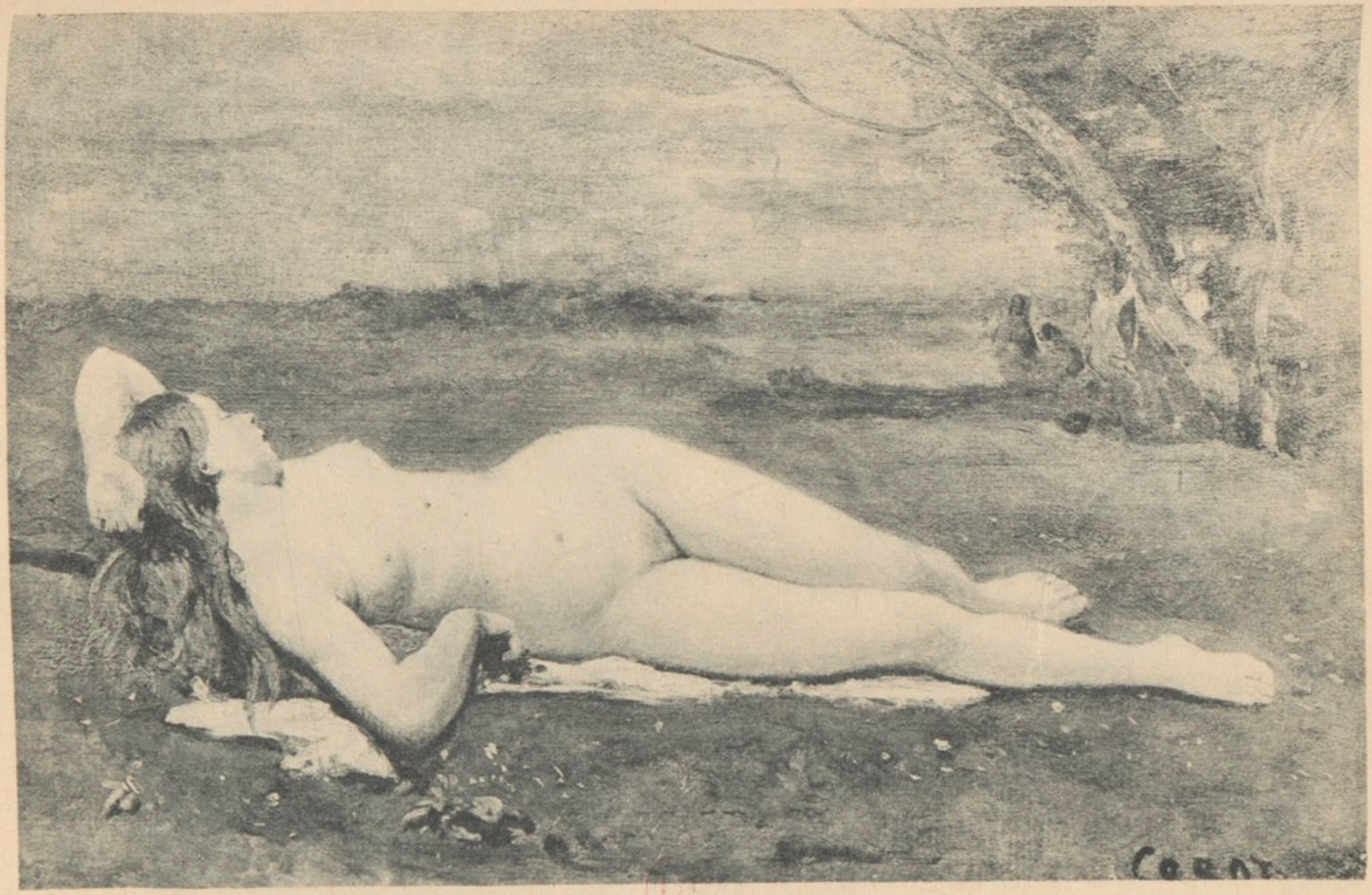
*La Chartreuse grounds.*
*Der Garten von Chartreuse.*
*Il giardino della Certosa.*
*El jardin de "La Chartreuse".*



VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON

*Villeneuve-lès-Avignon.*
*Villeneuve-lès-Avignon.*

*Villeneuve-lès-Avignon.*
*Villeneuve-lès-Avignon.*



NYMPHE DE LA SEINE

*A Nymph of the Seine Riverside.*
*Nymphe der Seine.*
*Ninfa della Senna.*
*Ninfa de lo Sena.*

MOISSONNEUSE

*Harvest woman.*
*Heusammlerin.*

*Mietitrice.*
*Segadora.*

MADAME DESBROCHERS

*Madame Desbrochers.*
*Madame Desbrochers.*

*La Signora Desbrochers.*
*Madame Desbrochers.*

DEMOCRITE ET LES ABDERITAINS

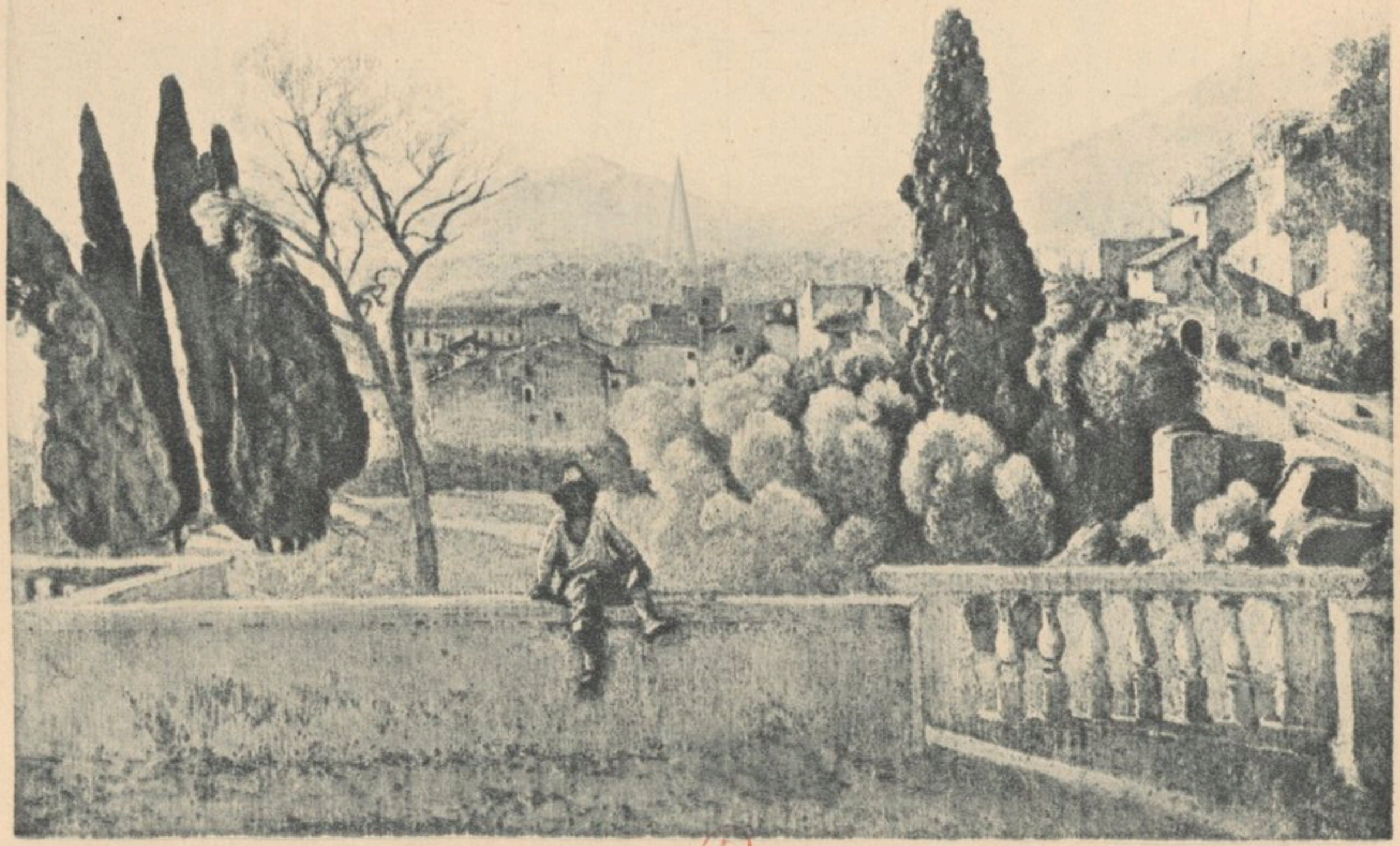
*Democritus and the Abderites.*
*Demokrite und die Abderitaner.*

*Il Democrito e i Abderitani.*
*Demokrites y los Abderitanos.*

SITE D'ITALIE

*Italian scene.*
*Landschaft aus Italien.*

*Luogo d'Italia.*
*Sitio en Italia.*



LA VILLA D'ESTE

*Villa d'Este.*
*Villa d'Este.*

*Villa d'Este.*
*Villa d'Este.*

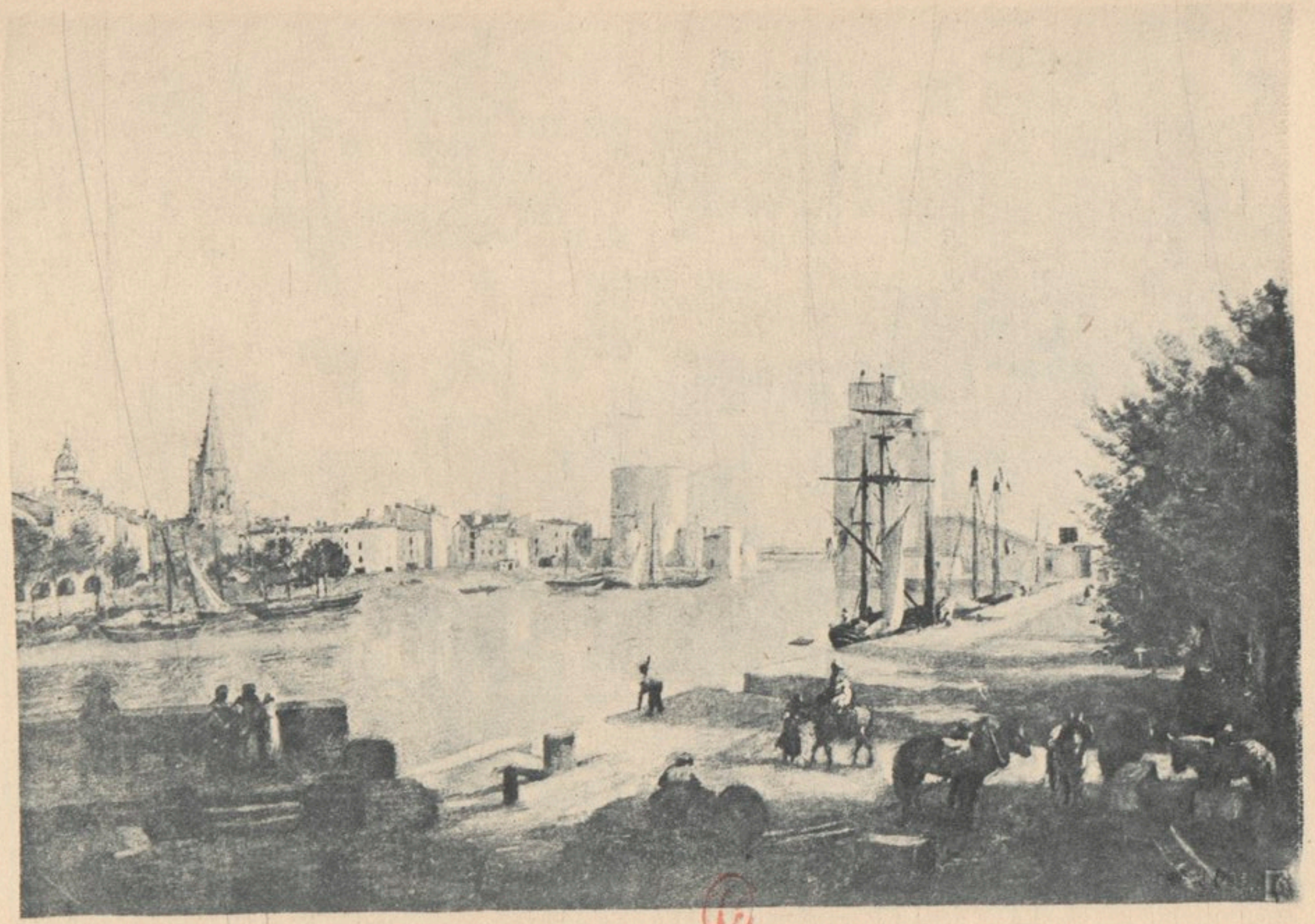
LA DANSE DES NYMPHES

*Dancing Nymphes.*
*Tanz der Nymphen.*

*Il ballo delle ninfe.*
*La danza de las ninfas.*

PAYSANNES DE MUR

*Peasant women at Mur.* *Contadine di Mur.*
*Bäuerinnen aus Mur.* *Campesinas de Mur.*



PORT DE LA ROCHELLE

*Rochelle Harbour.*
*Hafen von La Rochelle.*

*Porto della Rochelle.*
*Puerto de La Rochelle.*

LE VALLON

*The Dale.*
*Das kleine Tal.*

*La Valletta.*
*El vallecito.*

ROUTE DE SÈVRES

*The Sèvres Road.*
*Landstrasse nach Sèvres.*

*Strada di Sèvres.*
*Carretera de Sèvres.*

LE CONCERT

*Concert.*
*Das Konzert.*

*Il Concerto.*
*El Concierto.*

EFFET DU MATIN

*Morning effect.*
*Morgenstimmung.*

*Effetto del mattino.*
*Efecto de madrugada.*

FILLETTE A SA TOILETTE.

*Girl at her dressing-table.* — *Ragazzina alla toeletta.*
*Junges Mädchen bei der Toilette.* — *Muchachita à la toilette.*

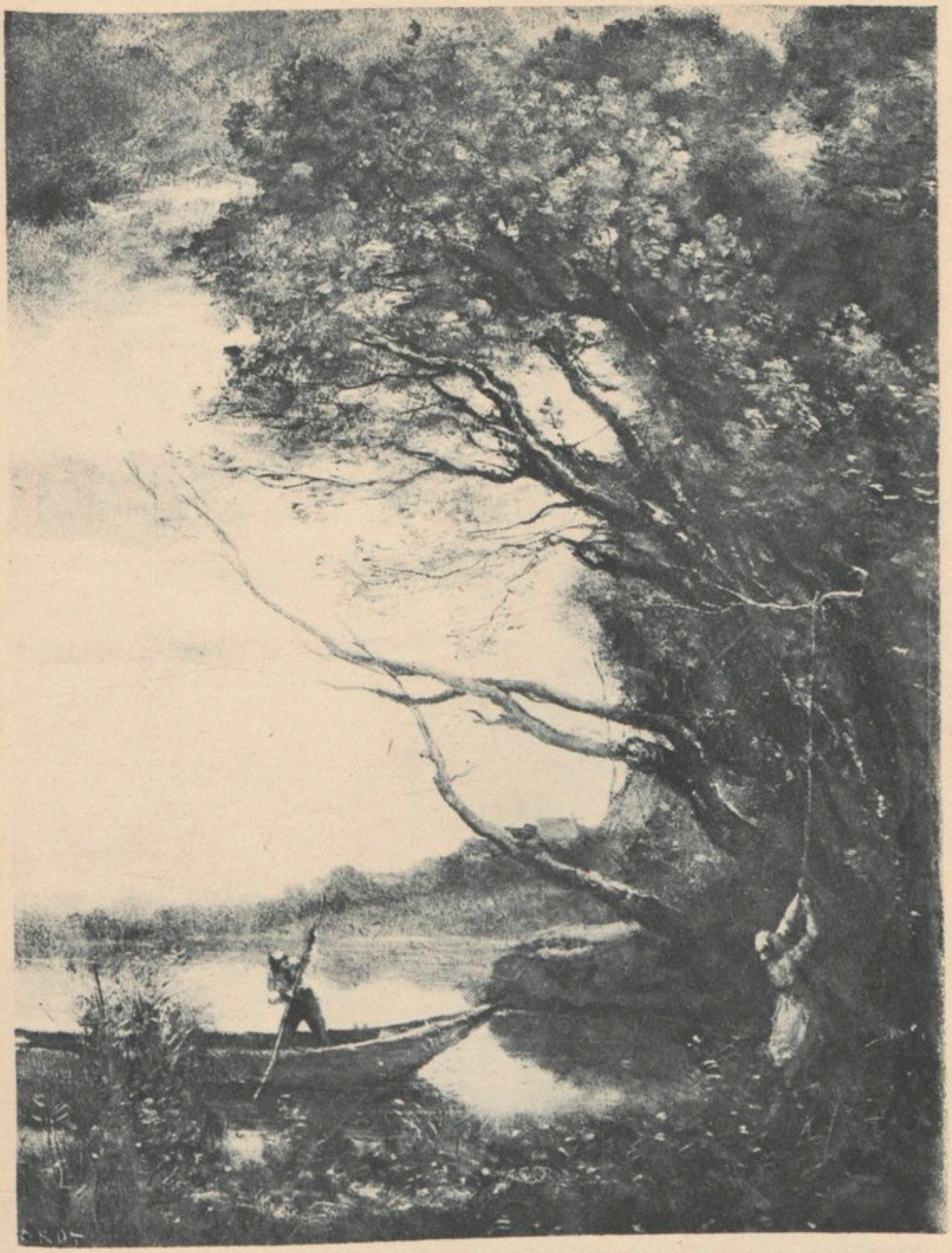
CASTEL GANDOLFO

*Castel Gandolfo.*
*Schloss Gandolfo.*

*Castel Gandolfo.*
*Castillo Gandolfo.*

JEUNE FEMME A LA ROBE ROSE

*Young woman in a pink dress.*
*Junge Frau mit dem Rosakleid.*
*Donnina colla veste rosea.*
*Joven de traje rosado.*



LE BATELIER ET LA PAYSANNE

*The boatman and the peasant woman.*
*Schiffer und Bäuerin.*
*Il barcamlo e la contadina.*
*El barquero y la campesina.*

VILLE-D'AVRAY

*Ville-d'Avray.*
*Ville-d'Avray.*

*Ville-d'Avray.*
*Ville-d'Avray.*

LA FEMME A LA PERLE

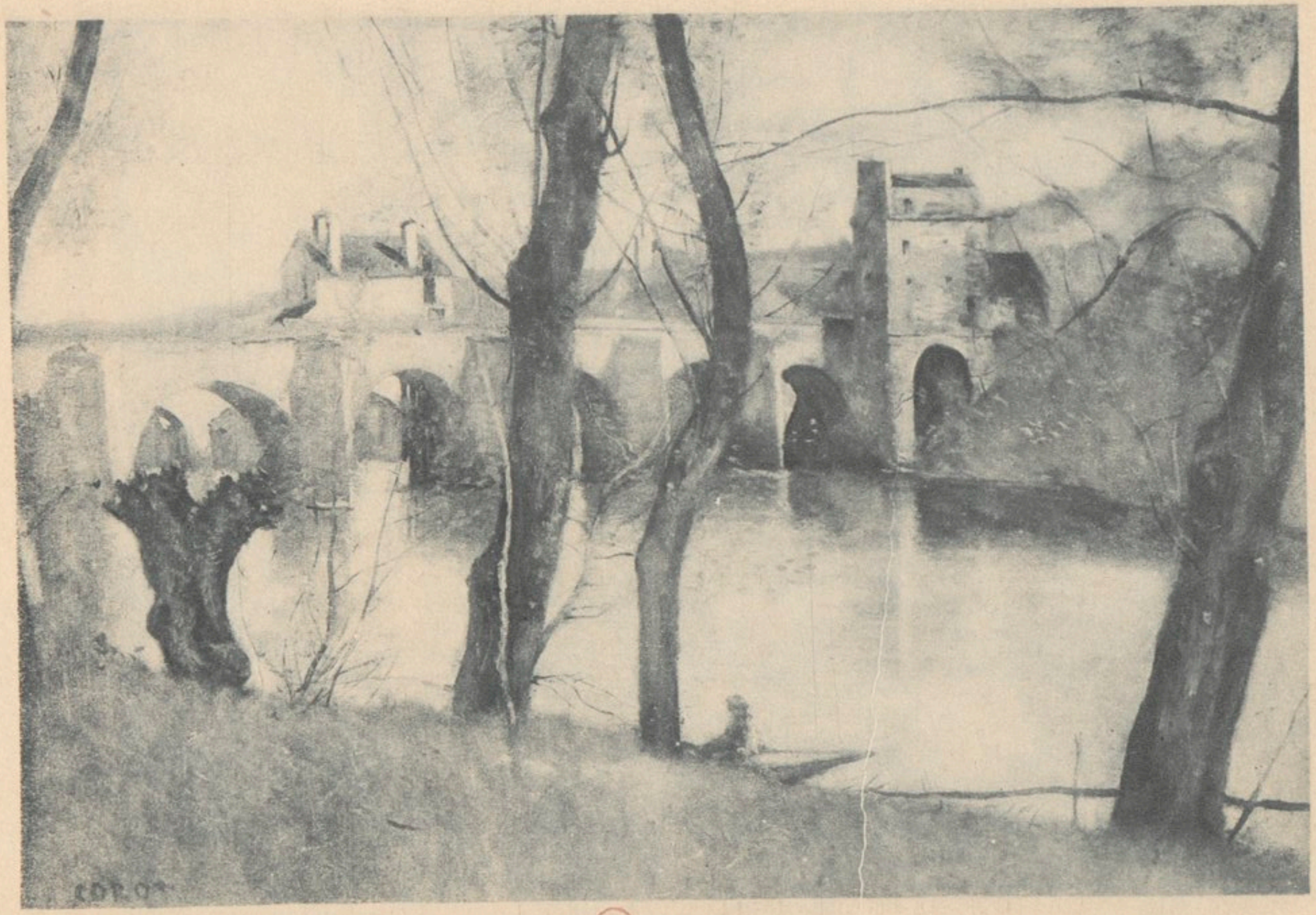
*The Woman with a pearl.*
*Junge Frau mit der Perle.*

*La donna colla perla.*
*La mujer de la perla.*

L'ATELIER

*The Studio.*
*Das Atelier.*

*Il Studio.*
*El Estudio.*



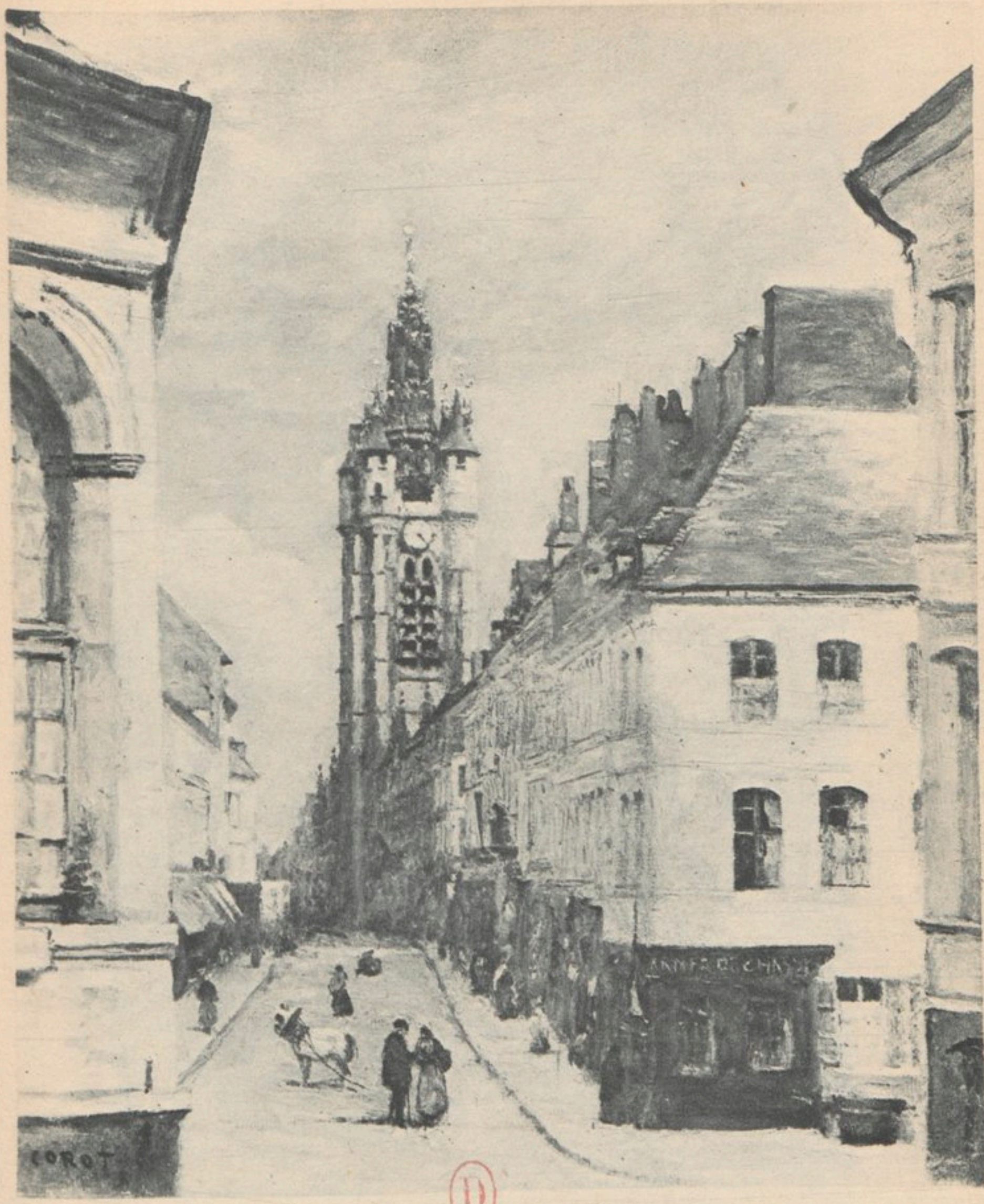
LE PONT DE MANTES

*The Bridge of Mantes.*
*Die Brücke von Mantes.*

*Il ponte di Mantes.*
*El puente de Mantes.*

TÊTE DE JEUNE ITALIENNE

*Head of an Italian Girl.*
*Kopf einer jungen Italienerin.*
*Capo di una giovine Italiana.*
*Cabeza de joven Italiana.*




BEFFROI DE DOUAI

*Douai Belfry.*
*Der Wachturm von Douai.*

*Campanile di Douai.*
*Torre de Douai.*

LA DAME EN BLEU

*The blue Lady.* *La donna in turchino.*
*Die Dame in Blau.* *La señora de traje azul.*

F. RIEDER & Cie, ÉDITEURS — PARIS - VIe

# L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

COLLECTION DE DIX VOL. IN-8 ÉCU
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE
M. LÉON DESHAIRS
Conservateur de la Bibliothèque
de l'Union Centrale des Arts décoratifs

LE MOBILIER..... par ÉMILE SEDEYN
LE TRAVAIL DU MÉTAL
par HENRI CLOUZOT
LA PEINTURE..... par T.-L. KLINGSOR
L'ARCHITECTURE..... par H.-M. MAGNE.
LA DÉCORATION THÉATRALE
par L. MOUSSINAC
LES DÉCORATEURS DU LIVRE
par CH. SAUNIER

*EN PRÉPARATION*

LA SCULPTURE..... par ROBERT REY
LA MODE..... par RENÉ BIZET
LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE
par R. DE FÉLICE
LES TISSUS, LA TAPISSERIE, LES TAPIS
par LUC-BENOIST

Chaque vol. in-8 écu (13×20) de 128 pages et 24 hors-texte
Broché. . . 10 fr.; relié. . . . 12 fr.
ÉDITION ORIGINALE
sur vélin pur fil Lafuma : 17 fr. ; sur vergé d'Arches : 40 fr.

PRIX : 12 FR.